الجزائرية الجمهورية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر .باتنة
كلية الاداب و اللغات
قسم اللغة العربية و ادابها

# شعريةُ الخطاب الجمالي و الأيديولوجي في ديوان عبد الله البردّوني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

من إعداد الطالب : سعد مردف

تحت إشراف : أ .الدكتور: عبد القادر دامخي

| الاسم و اللقب | الرتبة الأصلية | الجامعة الأصلية | الهيئة |
| --- | --- | --- | --- |
| أ.د عز الدين بوبيش | أستاذ التعليم العالي | جامعة الحاج لخضر باتنة | رئيساً |
| أ.د.عبد القادر دامخي | أستاذ التعليم العالي | جامعة الحاج لخضر باتنة | مشرفا و مقرراً |
| أ.د السعيد لراوي | أستاذ التعليم العالي | جامعة الحاج لخضر باتنة | عضوا مناقشا |
| د. مسعود وقـــاد | أستاذ محاضر | جامعة حمة لخضر الوادي | عضوا مناقشا |
| د. جمال مباركي | أستاذ محاضر | جامعة محمد خيضر بسكرة | عضوا مناقشا |
| د. محمد خليفة | أستاذ محاضر | جامعة الأغواط | عضوا مناقشا |

الموسم الجامعي : 2014 / 2015

# مقدمة

جاءَ هذا البحثُ ليثير موضوعًا شغل الشعريَّة العربيةَ ، و الغربية معًا لأنه يشتغل على وظيفة الشعر ، و عناصره المؤسسة للمفهوم ، و هذه تعدّ من شواغل النظريةالأدبية ، خاصةً إذا أنيط الأمر في البحث عن علاقة الخطاب الشعري بالموقف ، و السياق ، و مدى استقلاليَّة كل جهة عن الأخرى ، أو ارتباطها بل ، و تماشجها في الممارسة الشعرية ، و لذلك ارتأيتُ الخوضَ في هذين البعدين: الجمالي ، و الأيديولوجي في علاقتهما بالشعرية على نحو إجرائّي يستكْنهُ الخطاب ، و يستغوُر اللحظة الإبداعية في إملاءاتها ، و رؤاها لتحقيق جانب من التحديد للطبيعة المتكاملة ، أو المتنافرة للتشكيل الجمالي ، و الموقف الأيديولوجي ، و اخترت عنوانًا للأطروحة هو: **شعريةُ الخطابِ الجمالّي و الأيديولوجّي في ديوان عبد الله البردوني** .

يحمُل العنوانُ الصفةَ التركيبيةَ التي تقومُ على إضافة الشعريَّة للخطاب الجمالّي ، و للخطاب الأيديولوجّي ، بمقتضى العطف ، و من هنا يتحدّد الهدفُ من البحث الذي يتأسَّس على إثارة موضوع شائكٍ ، بطرحه علاقةَ الشعرّي بالإيديولوجي ، على محور العملية الإبداعية ، في وقت دانَ فيه الكثيرون لفكرة حصر الشعريَّة في زاوية الجمالية التي ينبثق عنها الخطاب في انكفائه على نفسِه ، و ارتداده عن كلِّ علاقةِ ، من شأنها أن تهدَر كمالَه ، فيصبح «تابعاً لغيره ، و متعيِّناً بما هو غير ذاته »[1]، و المعوَّلُ عليه في هذا الصدد أمرانِ :

[1] . رمضان الصباغ . العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 27، ع 1، يوليو , سبتمبر 1998، ص 136

1. الوقوفُ على مناطق الجماليَّة في الخطاب الشعري عند عبد الله البردوني ، و استكناه أهّم الزوايا التي يمكُن من خلالها تحقيق شعريّة الخطاب في القصيدة ذات الشكل التقليديّ ، و القائمة على طاقات التحديث الفني في ذلك الإطار .
2. النظر في إمكانية الالتقاء الرؤيوي الذي يجمع بين الخطاب كوظيفة جمالية ، و بين كونه كتابةً معبرةً عن التجربة الإنسانيَّة ، غارقة في عتمةِ الصّراع الإنساني .
3. إثارة موضوع **الشعرية** كصفة للنجاز الإبداعي مع البحث عن حضورها الفاعل في الخطاب ذي الصبغة الأيديولوجية ، عند البردوني إذا اعتبرنا الأيديولوجيا تجربة شعرية من شأنها أن ترفد الخطاب الشعري بما يحقق فاعليته الفنية دون المساس بغايته الجمالية .

هذا ، و يأتي اختيارُ شاعر اليمن الكبير عبد الله البردوني كمختبر إجرائي لأسئلة البحث بالنظر إلى وصفه شاهدًا على التجديد الشعري في العصر الحديث ضمن مكونات الموروث الشعري العربي المحتفي بالجمالية ، و بوصفه شاعر اليمن محضن الأفكار المتصارعة ، و الواقع المتباين إلى حد التناقض بين الماضي و الحاضر ، البالي و المتجدد ، المنفتح ، و المنغلق من العقائد ، و الممارسات ، و الأطروحات الأيديولوجية .

و لقد حظَي البحث في الأيديولوجيا و علاقاتها بالفن الشعري ، و بالجمالية كمعيار ، و كوظيفة تواصلية شعريّة بجملة من الدراسات السابقة من بينها ما قدمه عز الدين إسماعيل رحمه الله ، عبر كتابه الموسوم (الشعر في إطار العصر الثوري )، و الذي أثار فيه إشكالية التآزر بين الفن و الأيديولوجيا ، و تساءل عن إمكانية التوافق بين ما هو اجتماعي ، و فني في الوقت ذاته[1] .

و ثمة في هذا السياق من الدراسات كتاب " الشعر بين الرؤيا و التشكيل " لعبد العزيز المقالح ، و كتاب (دلائل الإبداع و الرؤيا في شعر السياب) لـ منصور قسيمة ، وقد ساهم الكتابان في إثارة

[1] . انظر عز الدين اسماعيل , الشعر في إطار العصر الثوري ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 2 ، 1985، ص 17.

العلاقة بين الرؤيا الشعرية ، و العملية الإبداعية على نحو غير مهتم بكافة تداعيات المشهد الفكري الذي يتجاوز النظرة الفردية للتجربة الشعرية إلى تداعياتها الواقعية ، و أما الكتاب الأقرب من موضوع الأطروحة ، فهو كتاب ( الأيديولوجي ، و الشعري في ديوان عبد الوهاب البياتي ) للباحث التونسي فتحي خليفي ، و قد جاءت مادته بعد أن كنتُ قطْعتُ أشواطاً غيرَ قليلة في هذا البحث فوق ما كان من مذهب الكاتب ، في دراسته التي ترصَّد من خلالها التنازع بين الوظيفتين لا التكامل بينهما كما أردت من هذا البحث .

و قد تطلَّب مني البحثُ التنقيب في مجموعة المصادر القديمة ممّا اهتم منها بنظرية الشعر ككتاب ( فن الشعر لأرسطو) ، و بعض كتب التراث العربي ككتاب ( العمدة لابن رشيق) ، و ( منهاج البلغاء و سراج الأدباء ) لحازم القرطاجني ، و ( دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ) ، و في كتب النقاد المحَدثين من أمثال ( مفهوم الشعر لجابر عصفور ) ، و( جماليات الشعرية ) : لخليل الموسى ، و غيرها كثير .

و من أجل تحقيق هذه المقاصد من معالم الشعرية في الخطاب عند البردوني الجمالي منه ، و الأيديولوجي تتبعت خطة بذلت لهامقدمةً ، و مدخلاً حول الشعرية و مفاهيمها ، أردت من خلاله رصد مفاهيم الشعرية و أبعادها في كل من الدرس النقدي الغربي و العربي القديم ، و الحديث في منَحى تأسيسي نظري لقواعد الشعر من المنظور الفلسفي ، و النقدي و اشتمل البحث على أربعة فصول :

يعالج **الفصل الأول** ، من زاوية نظرية الخطاب الشعري بين الجمالية ، و الأيديولوجيا بحيث تناول الجمال كقيمة عامة ، ثم عرض للجمال في علاقته بالإبداع الفني ، و ما يربطه بالفّن شكلاً ، و مضموناً كما تناول الوظيفة الجمالية ، و حضورها المهيمن على الخطاب الشعري ، كما عرض الفصل للرؤيا كمكّون أساسي للقصيدة ، و مدى ما يكون من تفاعل للفكـــــرة الإيديولوجية مع الخطــــاب الشعري .

أما **الفصل الثاني** ، فكان تطبيقيا إجرائيًّا بعنوان الشعرية ، و استراتيجية الخطاب , و ذلك في شعر عبد الله البردوني لتجري محاورة الخطاب من زاوية الإستراتيجية التي اعتمدها الشاعر في بناء القصيدة الشعرية من لدن العنوان ، و الاستهلال حتى جانبها المعماري المتعلق بالإيقاع ، و النظام الوزني ، و كذا ما كان من انفتاح للنص الشعري مع غيره من النصوص، في صورة تفاعل ، و تداخل مع الموروث لتحقيق الشعرية .

و قد عالج **الفصل الثالث** خطاب الشاعر الجمالي عبر مرايا التخييل ، و من خلاله تناولت ظاهرة الانزياح كملمح مميز للقصيدة عند البردوني في أنماط تجليها اللغوي ، و التركيبي مستقصياً أشكال الحذف ، و الزيادة ، و التقديم ، و التأخير ، و التكرار، كما عرض الفصل بإسهاب للمتخيل الشعري في خطابه عبر أشكال التصوير البلاغي ، و الأسلوبي ليحظى درس الصورة ، و الأسطورة ، و الرمز بحظ من التناول بوصفه ضرورة لرصد شعرية ذلك الخطاب .

أما **الفصل الرابع** فقد أخذ على عاتقه كشف الشعرية من خلال الخطاب ذي المحمول الفكري، و الأيديولوجي بحيث عرض للرسالة الوطنية ، و القومية، و الرسالة الاشتراكية كصوت مؤسس للخطاب الشعري ، و حاولت استشفاف الأبعاد الفنية للممارسة الإبداعية لنقل التجربة الأيديولوجية عبر وسائل أهمها السخرية ، و الحوار ، و المفارقة كأدوات فاعلة لتحقيق التوازن الجمالي للخطاب في إطار بعده المرجعي .

هذا و قد ذيلت البحث بخاتمة اشتملت على أهّم ما حققه في جانبه النظري و التطبيقي .

و في غمار هذه الدراسة ، و بالنظر إلى ثنائية النظرة للخطابات الشعرية ، و طلباً لعدم التخبط ، في مسار المقاربة النظرية ، و التطبيقية اعتمدت المنهج الأسلوبي ، مفيداً من الأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي في مساءلة النص الشعرّي ، و أبعاده الدلالية الحاضرة و الغائبة ، و في غير جنوح للمنهج

الاجتماعي في مناطق التحليل لأنواع من الخطاب، توسّلت بما يقترِبُ من المنهج البنيوي التوليدي في محاورة القصيدة ذات البعد الأيديولوجي ، دون أن أحرَم الدراسة من المرونة في التعاطي مع الأدوات الإجرائية المتاحة في أي زاوية من زوايا البحث .

و من الجدير بالإشارة إليه : ما اعتور مسيرة البحث من وعثاء قلة المراجع ذات الاهتمام بحدّي الخطاب البلاغية ، و الإبلاغية الرسالية في آن معًا من زاوية التطبيق ، نظرًا لانفراد عموم الدرس النقدي بالشكل ، أو بالمضمون ، دون المواءمة بينهما ، لذا سيكون الجهد في الأطروحة منصبًّا على الجمع بين الوظيفتين ، و يبقى ما انتهى إليه جهد المقل غيضاً من فيض ما تعرفه ساحة الدرس من مبادرات جسام لا يكاد جهدي يذكر بينها ، و الشكر موصول للأستاذ المشرف الدكتور " عبد القادر دامخي " غِبَّ ما بذله من صبر ، وتوجيه لاستكمال هذه الأطروحة ، و اللهَ نسأل التوفيق ، و السداد .

# مدخل

# الشعرية و مفاهيمها

**أولاً .الشعرية قديماً :**

**1. بين أفلاطون و أرسطو .**

**2.في التراث النقدي و الفلسفي العربي .**

**ثانياً .الشعرية حديثاً**

**1. في النقد الغربي .**

**2. في النقد العربي .**

**توطئة :**

منذ تحَامى البحثُ في مجالِ الدراسة الأدبية الغوصَ في سياق النصِّ ، بمعزل عن بنيتهِ ، أخذت فكرةُ الشعريَّة تهيمُن على حقل الأدب ، و النقد ، و على أغلب مقاربات الخطاب الأدبي ، و أضحى البحثُ عن جوانب الجماليَّة الأدبية من الشؤون الهامة التي يهتمُّ لها الباحثونَ في مجالِ ذلك الخطاب .

لقد بَدا من الواضح جدًّا تأُثر الحقل الأدبي في القرن التاسع عشر بالنزعة العلمية ، و الموضوعية التي أصابت كافَّةَ مناحي المعرفة الإنسانية ، بعد أنْ هيمنَتْ على التفكير الرغبةُ في الاحتكام إلى العلم في تفسير حركة الحياة ، و أنشطةِ الإنسان المعرفية ، و ظنَّ كثيرون أنَّ مِن شأنِ الخطاب الأدبي أنْ يكون مادةً للتحليل ، و البحث معتمداً على روحِ العصر العلمية دون الاعتمادِ التامِّ على الدراسات البلاغية ، و الانطباعيّة القديمة ، و التعويل في أغلب الأحيانِ على المنظور اللغويّ ، و الاستعاضة به عن المنظوراتِ ذات الطبيعة الاجتماعية ، و النفسية التي تنأى عن الموضوع ، و كانتْ دعواتُ فرديناند دي سوسير **Ferdinand de Saussure** ، و نظرياته العامة حول اللغة ، و الكلام ، و اللسان إيذاناً بانعطافةٍ جديدةٍ للدراسات الأدبيَّة .

نعم لقد شكَّلتْ نظرةُ سوسير للنص الأدبي موقًفا نقديًّا ، مختلفاً ، جعل منه عالما لغوياً ، مستقلاًّ بقوانينه ، و أنظمته ، و هو برؤيتهِ تلك قد « مهَّد لاستقلالِ النصِّ الأدّبي بوصفه نظًاما لغويًّا خاصًّا ، و فرَّق بين اللغة ، و الكلامِ ، فاللغةُ عندَه هَي نتاُج المجتمع للملكة الكلاميَّة ، أمَّا الكلامُ ، فهو حَدثٌ فرديٌّ متصل بالأداء ، و القدرة الذاتية للمتكلم »[1] ، « و هَو وجْهٌ من وجوه النشاط الإنساني ، أمَّا اللغة، فهَي وعاءُ هذا النشاطِ ، و أداتُه ، أو بعبارةٍ أخرى : اللغةُ عبارةٌ عن نظاَم من الرموزِ التي

[1] . محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية , اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2003 ص: 14

يستدعيَها حدوثُ الكلام الفعلّي ، و يشترِكُ في هذه العملية كلٌّ من المتكلّم ، و السامع »[1] . و لذَا فاللغةُ أحفَى بموافقة الجماعة اللغويةِ ، و أقربُ لمراعاةِ مادَّة الخطابِ في التواصُلِ الاجتماعِّي .

لما كانَ الكلاُم العاديُّ ذ َا طابعٍ فردي ، فإنَّه ثمرةٌ للمِران ، و الملكة ، بينما يتجسَّدُ الخطاب الأدبيُّ ، باعتبارِه «صياغةً مقصودةً لذاتها ، و صورةُ ذلك أنَّ لغةَ الأدبِ تتميُز عن لغةِ الخطاب النفعّي بمعطى جوهريٍّ ، لأنه مرتبطٌ بأصل نشأةِ الحَدَث اللساني ّ »[2] ، و على هذا الأساسِ فإننا نُرجِّحُ انبعاثَ الشعريةِ كمصطلح منهجيٍّ في النقد منْ رحم الدراساتِ اللسانيَّة ، متعلقاً بمنَحاها اللغوّي منشغلاً بالبحث عمَّا يجعُل مَن الأثرِ الأدبِّي أدباً ، و يمكننَ ا القولُ بأنَّ مفهوَم الشعريَّةِ كانَ متداولاً من قبلُ في تراثِ الأقدمين عجمِهم ، و عربِهم ، و إِن اختلَفتْ فيه الرؤى ، و تباينَ َتْ بحسبِ النظرة إلى الشعرِ ، ووظيفتِ ه ، ومحّداته ، من لدنْ **أرسطُو Aristotle** ( **384** ق.م . **322** ق.م،)وانتهاءً إلى حازم القرطاجني ، و النقدة و الفلاسفة العرب الذين أظهروا اهتماما بالشعرية في غير ما موضع من مؤلفاتهم النقدية ،و الفلسفية .

---

[1] . ستيف أولمان , دور الكلمة في اللغة , ستيف أولمان , دور الكلمة في اللغة , مكتبة الشباب القاهرة , ط سنة1988 ص: 32

[2] . عبد السلام المسدي , الأسلوبية و الأسلوب , الدار العربية للكتاب . ط3 , 1982، ص: 115

## أولاً .الشعرية قديماً

### 1.1. بين أفلاطون و أرسطو.

ظلَّتْ المحاكاة imetismem مفهوًما مركزيًّا لدى فلاسفة الإغريق ، فقلستعملوهُ منذُ القديمأداةً لتفسير العمل الفنّي ، و تحديد طبيعة خلِقه ، بيَد أنَّ موقفَ النقاد من مصطلح المحاكاة باتَ متبايعلبرًَ العصور ، وقدْ أثَار مفهوُمه جدلاً حادًّا ، منذ أنْ توجَّه َالدرُس النقديُّ إلى كتابِ أرسطُو .

من أبرزِ المواقفِ إزاء فَنِّالمحاكاةِ ما يذهبُ إلى أنَّ العمل الفنَّي في أصل تكوينه ، يعود إلى محاكاةِ مرجعٍ خارجيٍّ مَن الطبيعةِ ، يغدُو تمثُّله محاولةً للتشبُّه بجوهرِ الطبيعة ، وقد جعَل أفلاطونُ Plato ( 428 ق.م . 348 ق.م ) من ذلك الجوهر شيئاً أثيراً من عالم المثُل العليا ، ومن أجلِ ذلكَ فإنَّ الفنَّ الشعريَّ بعامة ينأى عن الواقع في محاكاته لذلك العالم المتمثل ، « و ترجع نظريةُ المحاكاة عندَ أفلاطون إلى نظريته المعروفة بنظرية المثلُ »[1]، و التي تقوم على أسبقية الوعيِ في الوجود من المادة .

« في هذا الضوءِ ، ومن هذه الزاويةِ نظَر أفلاطونُ إلى فكرة الشعرِ ، أو الفن عامةً ، فخرج من ذلك بأنَّ الشعَر ، كسائر الفنون الجميلة ، صورةٌ من صور التقليد ، أو المحاكاة ، و هو لذلك لا يؤدي شيئاً في باب المعرفة ، و مادالأصلُ الذي يحاكيه قائًما ، فهو أولى منه بعناية الناس ، و اهتمامهم ، و نشاطهم ، و هو لا يؤدي هذا الأصَل تامًّا ، و إنما يحكيهحكايةً ناقصةً ، و يقلُّده تقليدًا مبتوًرا فهو لذلك يخدعُ ، و يضرُّ ، لأنه يصرفُ الناسَ عن السعيِ وراء َالحقيقة ؛ إذ يخيل إليهم إنهم وصلوا إلى المعرفة دونَ أن يكونوا قدْ وصلوا إلاّ إلى مشوَّهصورةٍ من صورها .»[2]

[1] . أرسطوطاليس فن الشعر .مراجعة إبراهيم حمادة .مكتبة الأنجلو المصرية .1989 ص: 2

[2] . سهير القلماوي . فن الأدب – المحاكاة – دار الثقافة . القاهرة 1973 ص: 67

لقد ظلتْ فلسفةُ أفلاطون المثالية النفعية وحدها الموجهَ الأول لنظرته إلى الشعر ، نظرة قامت على اعتبار الإلهام أساسًا له، وهو بذلك خاضٌع لربات الشعر ، و أمالي الخيال ، و الوهم ، فهو لا ينشأ عن عقل واع على الإطلاق ، ومن ثمة ، فليس لأحد أن يقفَ الشاعر على تبعات ما يصدر عنه .

العالم عند أفلاطونَ عالمان متباينان : عالم الحقيقة الذي يشتمل على قيم الحق ، و الخير و على نموذج الجمال المطلق ، و عالم الحس المادي الفيزيقي ، وهو في منظوره صورة منقولة عن العالم الأول ، إنَّ العالم الطبيعيَّ بما فيه من موجودات ، إنْ هو إلا محاكاة لعالم المثُل بما في ذلك القوانين ، و عناصر الجمال التي نقف عليها، و نعاينُها ؛ « وهذا يعني أنَّ للفنان أنموذًجا يحاكيه ، و مصدرا يستقي منه صوره ، و أفكاره ، و هو المصدر ، أو النموذج ، و بقدر ما يكون التشابه بين الفاني ، و الباقي بين النسبي ، و الكلي ، بين المتغير ، و الثابت ، أو بين الحقيقة في عمل الفنان ، و عالم الحقيقة الأصلّي تكون إجادةُ الفنان ، و نقيضُ ذلك صحيح ، و على الفنان أنْ يسعى للاقتراب من الحقيقة ، ولكنَّ ذلك متعذٌر في رأي أفلاطون ، لأنَّ الجمال في الفنون ، و المحسوسات انعكاس للوجود الحقيقي لعالم المثل ، و لا يعكس عمَل الفنان سوى خيالات الأشياء أو مظاهرها ، أما جوهرها ، فيظلُّ متعذًرعليه »[1] .

« الشاعر كالمصور ، يحاكي ظواهَر الأشياء ، دون أن يفهَم طبيعتها . وشعُرهذا تقليد ، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين ، وهذا يبرهن على أنَّ الشاعَر أقلُّ منزلةً من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة ، وعالم المثِل ، بينما الشاعُر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس ، و على هذا يجب طرَد الشعراءَ من الجمهورية الفاضلة إلا من كان منهم يمجد الآلهة ، و يعدِّد مفاخَر الأبطال ، و يشيد بأعاظم الرجال »[2] .

[1]. خليل الموسى .جماليات الشعرية . منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ط سنة 2008 ص: 38 ، 39

[2]. أرسطوطاليس فن الشعر .مراجعة إبراهيم حمادة ، ص: 61

و من بين من خاضَ في مسائل الشعريّة ، و ذَكَر المحاكاةَ كعاملٍ من عوامل التأسيس لها الفيلسوف **أرسطو** ، و هو من أوائل من طرَح نظريات في الشعر عبر تعريفاته للأجناس ، و تصنيفاته للفنون في كتابه ( **فن الشعر** ) ، و قد قدَّم رأيَه في طبيعة الشعرية اليونانية ، و ما يميزها في تلك الحقبة ، معتمداً على نظرية المحاكاة باعتمادها مبدأً للفنون جميعا انطلاقًا من الشعر الذي شكّل محوَر الاهتمام ، ثم الخطابة بعد ذلك فالنحت فالتشكيل .

لقد منح أرسطو معنى المحاكاة أبعادًا فنيةجديدةً لم تكن لها عند أفلاطون ، ولعله لذلك نأى بفئة الشعراء عن أن يقعوا من جديد في حكم مثاليٍّ ، يقدُح في طبيعة عملهم الفني بل ، و يصمهم بالكذب ، و تجاوز الحقيقة .

من الواضح أنَّ أرسطو حين استخدم مفهوم المحاكاة ، كان قد جانفَ تلكَ المضامينَ التي قال بها أستاذُه مجانفةً غير يسيرة ، خاصة منها تلك التي اشتملت عليها كتبهُ الثلاثةُ من الجمهورية ، ومنشأ ذلك رؤية ، و اتجاه ، و منهج كل منها في النظر إلى الشعرية ، و فن المحاكاة .

« فإذا كان أفلاطونُ يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة الإنسانية ، فإنَّ أرسطو كان يرمي إلى إعادة تنظيم المعرفة ، وإذا كان الأستاذُ مثاليًّا ، وشاعريًّا ، و يكتب بأسلوب أدّبي ، وعينه على حاجات الدولة الاجتماعية ، فإنَّ التلميذَ كان عالما تجْريبيًّا ، يصل إلى أصوله بالملاحظة ، و التجريب و التحليل ، و يضع نظرياته في شكل لغوّي مباشر ، و جازم »[1].

يتَّجه أُرسطو في بيانه للظاهرة الشعرية ، و الفنيِة إلى أنها متعلقةٌ في الأساس بالمحاكاة ، « وهو يتابع في ذلك أستاذَه في مقولتهِ مع أنَّ طبيعة المحاكاة ، و مصادرها ، و نتائجها مختلفة عند الفيلسوفَين ، و تتجلى المحاكاةُ في التراجيديا ، و الكوميديا ، و الملحمة ، أمَّا الشعر الغنائُي ، فقدِ استبعَده أرسطو

---

[1] . سهير القلماوي ، المحاكاة . ص: 50.

في المحاكاة مخالفًا في ذلك عمل أستاذه ، و قَبَّ الشعَر الموضوعي ، و بخاصة التراجيديا ، وهذا نقيض ما فعله أفلاطون أيضا »[1] .

وهذا الاعتداُد بفن التراجيديا يستجيبُ لكونهقوم ُ على محاكاة الأفعال النبيلة ، فهي من ثمَّ من أرقى الأجناس الأدبية على الإطلاق ، و لأجل ذلك يذهبُ إلى أنها " محاكاةُ فعلٍ نبيل تام ، لها طولٌ معلومٌ ، بلغةٍ مزَّوَدة بألوانٍ من التزيين تختلف وفًقا لاختلاف الأجزاء ، وهذهالمحاكاةُ تتم بواسطة أشخاصٍ يفعلونَ ، لا بواسطة الحكاية ، و تثير ُالرحمةَ ، و الخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات "[2] ، وتكتسب التراجيديا قيمتَها كعمل فني بنبل من يقوم بأداء الأفعال فيها ، ممن يسمون شأناً عن أولئكَ الذين يكونُونَ في الكوميديا ، وهْم « دون المستوى العادي ، أو الأقّل من المتوسط العام ، و على هذا فإنَّ المحاكاة – بالنسبة لأرسطو – تختلفُ فيما بينها ، إمَّا من حيث الموضوع ، أو المادة ، أو طريقة المحاكاة ، و أسلوبها "[3]

وشعرية المحاكاة من هذا المنظور تقوم على ثلاث معايير أساسية أولها اختلاف الوسائل ذلك أنها تقوم في الرسم على اللون ، و في الموسيقى على الصوت ، و أما في الشعر ، فهي تقوم على عاتق الإيقاع ، و اللغة ، و الانسجام ، وههنا يطرح الوزن في شعرية أرسطو ليكشف عن الاعتداد الشديد به ، كقوامٍ للعمل الشعري ، و إن كان لا يفِي وحدَه بالحاجة الجمالية ، و إن كان ضروريا .[4]

إنَّ الاحتكام إلى العروض و الوزن في تمييز النص الشعري لا يثبت لهذا الأخير الشعرية إلا أنْ يعتمدَ على المحاكاة التي تصدر عن جمالية الخلق يقول أرسطو في ذلك : « و الواقع أنَّ من ينظم نظريةً في الطب ، أو الطبيعة يسمىعادةً شاعًر رغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس إلا

---

[1]. المرجع نفسه ص: 70.

[2] . أرسطو طاليس فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي دار الثقافة بيروت 1952 ص: 18.

[3] . أرسطوطاليس ، فن الشعر .مراجعة إبراهيم حمادة ص: 25.

[4] . انظر خليل الموسى .جماليات الشعرية ص: 46

في الوزن ، ولذلك يخلُق بنا أن نسمَي أحدهما هوميروس شاعٍر و الآخر طبيعيًّا أولى منه شاعٍر»[1] ، و إذن ثمة علامةٌ فارقةٌ بين الناظم ، و الشاعر لدى أرسطو هي نفسها تلك التي تميز الشاعر عن المؤرخ ، فمهمة الأول روايةُ ما يمكن أن يقع بينما و مهمة الثاني أن يقف عند حد رواية ما وقع فعلا .[2]

و الفرع الثاني من معايير المحاكاة الأرسطية ينبني على الموضوع المحاكى ، وعنى به الفعل الإنساني في شتى أوضاعه القيمية . سواء أكان منسجًما متساوقاً مع الطبيعة البشرية ، أْم هو في درجة من السمو أعلى رتبة ، أو أدنى من تلك الطبيعة متضعاً ، و تستأثر التراجيديا بشكل كبير كموضوع للمحاكاة الشعرية بسموها على النمط المعتاد ، من تلك الطبيعة البشرية ؛« ذلك أنَّ شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكونَ ذاتَ صفات خاصة ، وسلوك متفرد حتى تكون أكثَر تأثيراً في النفس ، و حتى تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضادَّ ، ومن ثم الصراع ، ومن ناحية أخرى ، فإنَّ التراجيديا الإغريقية كانت دوًما ذاتَ موضوع سامٍ ، و كان هدفُها باستمرار المثَل الأعلى الذي كان لا يوجد – في نظر الإغريق بين البشر العاديين ، بل بين الأبطال العظام ، و أنصاف الآلهة ، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع ، و الشهرة العظيمة »[3]

و أما المعيُار الثالث الذي يضعه أرسطو من أجل تحقيق شعرية المحاكاة ، فهو الاختلافُ الحادثُ في أسلوبها ، و طريقة إعمالها ، فمع نفس المادة ، و الموضوع يتسنى للشاعر أنْ يحقَق محكياتهِ .

[1] . أرسطو طاليس , فن الشعر ص: 6

[2] . انظر المرجع نفسه ص: 26

[3] . محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية, الشركة المصرية العالمية للنشر .لونجمان , ط1 , 1994 ص: 29 .

## 2.1 في التراث النقدي و الفلسفي العربي :

لئن لم يكْن للدارسيَن العرب توظيفٌ لمصطلح الشعرية ، فيما ورد إلينا من كتبهم ، فقد تبينوا ما للكلمة من معنى لصيقٍ بخصائص الشعر ، في تعليقاتهم على النصوص ، و الخطابات الأدبية ، فالشعرية «لم يعرفها القدماء العرب بمعناها الحديث ، و إنما تردَّدتْ عندهم ألفاظٌ من قبيل شاعريَّة ، شعر شاعر ، و القول الشعرّي ، و القول غير الشعري ، و الأقاويل الشعرية ، ثمَّ ولجَ المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر ، أو علم الأدب »[1].

لم يحْد **أبو نصر الفارابي** (260هـ 339هـ )عن جعل الشعر معتمدًا على المحاكاة ، بل ردَّ الأقاويل الشعرية في أصل نشأتها إلى أشياء أخرى تتم محاكاتها ، هذه الأقاويل بزعمه « تؤلَّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول »[2]، و يشير ُالفارابي إلى أنَّ المحاكاَة متَّسمةٌ بطابع العموم ، فيقُع تحت أشكال منها فنونٌ كثيرةٌ ، تستجيب لحكم الشعرية ، و ينطلُق في ذلك من الاعتداد بنوعين للمحاكاة : أحدُهما للفعل ، و الآخُر للقول ، ثم تختلف أدواتها في شؤون الفن ، « فإنَّ محاكاة الأمور قد تكون بفعل، و قد تكون بقول ، فالذي بفعل ضربان : أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما مثل أنْ يعمل تمثالاً يحاكي به إنساناً بعينه ، أو شيئاً غير ذلك ، أو يفعل فعلاً يحاكي به إنساناً ما ، أو غير ذلك ، و المحاكاة بقول هَو أن يؤلف القولَ الذي يصنعه ، أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء »َ[3] .

---

[1] . مولاي علي بوخاتم , مصطلحات النقد العربي السيمياءوي , الإشكالية و الأصول و الامتداد , اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 ص: 64

[2] . أبو الوليد بن رشد , تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي ، تحقيق و تعليق محمد سليم سالم القاهرة , لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط 1391 هـ ص 173

[3] . المصدر نفسه ص 173 و 174

ثم يذهبُ **الفارابي** مذاهبَ في المحاكاة ، و أقسامها ، و أدواتها حتى يقفَ على الخيال ، و الأقاويل المخيلة ، فيجعل قوَام المحاكاة ما يكون من تخييلٍ ، تقوم عليه صورةُ المحاكى في ذهن السامع دون جواهرها التي تعتمد على العلم ، و الظن ، بل يجعلُ عمل المحاكاة بنوعيها المذكورين آنفاً أقرب إلى الحد ، و البرهان ، « فإنَّ أفعالَ الإنسان كثيراً ما تتبع تخيلاتهِ ، و ذلك أنه قد يتخيل شيئاً في أمر ، فيفعل في ذلك ما كان يفعله لو اتفق بالحس ، أو بالبرهان وجود ذلك الشيء في ذلك الأمر و إنِ اتفَق أنَّ الذي خيل له ليس كما خيل ، مثل ما يقال : إنَّ الإنسانَ إذا نظَر إلى شيء يشبه بُعضَ ما يعاف ، فإنه يخيل إليه من ساعته في ذلك الشيء أنه مما يعاف ، فتقوم نفسه منه ، و تتجنبه ، و إنِ اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خيل له »[1].

ومنشأ هذا ما تحدثه تلك الأقاويل الشعرية من سيطرة على أنفسنا جراءَ قوةِ المحاكاة ، التي تصل بنا حدَّ اليقين ، « فإنَّ الإنسانَ كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاتهِ ، أكثر ما تتبع ظنه ، أو علمه فإنَّه كثيراً ما يكون ظنه ، أو علمه مضادًّا لتخيله ، فيكون فعلُه الشيءَ الذي بحسب تخيله لا بحسب ظنه ، أو علمه كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكية ، و إلى الأسماء الشبيهة بالأمور »[2] ، وعلى هذا الاعتبار يكون الخطابُ في الشعر موجّهًا إلى خيال السامع لا إلى عقله ، و مرادًا به استمالته عبر التصوير، و التخييل لا إقناعه بالحقيقة من خلال الحجة ، و الدليل .

كما يفهم من قولِ الفارابي أنَّ الشعَر عمادُه الخيال ، سواء أريدَ به إبرازُ ما حسَن ، أو قبحُ من الموجودات ، و إنما تقومُ العبارةُ ، و القول في تأليف الكلام الذي يصوِّر للسامع خلافَ ما هو في الواقع على وجه التشبيه و المقاربة ، « و الأقاويل الشعرية هي التي تؤلفِ من أشياء ، شأنها أن تخَيل في

[1] المصدر السابق, ص: 174

[2] . أبو نصر الفارابي , إحصاء العلوم تقديم و شرح و تبويب علي بوملحم .دار و مكتبة الهلال, ط1 1996 ص: 42 .

الأمر الذي فيه المخاطبة خيالاً ما ، أو شيئا أفضل، أو أحسن ، و ذلك إما جمالاً ، أو قبحًا ، أو جلالةً ، أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه » [1] .

ومن ثمَّ يمنُح الخيال للشعرخصيصتَه التي تفرده بين سائر أجناس القول ، من خلال تلك الأدوات الفنية ، و التعبيرية التي تؤثر في المتلقي ، فالشعُر في رأيه « يلتئُم من نوع ما فيه يخيل ، و من نوع ما إياه يخيل » [2] ، وبذا يقع تميزه عن غيره من أجناس القول ، « فغاية الشعر في نظر الفارابي هي إيقاع المعاني في نفوس السامعين عن طريق التخييل ، أي أنَّ تلك الغاية ترتبط عندَه بطبيعة اللغة الشعرية التي تقوم على التخييل ، فتقدم إلى المتلقي باختيار ألفاظ خاصة ، وبنائهئاءً خاصًّا صورا حسية تستدعي مثيلاتها في مخيلته ، فتثير في نفسه انفعالات خاصة يكون لها وقعها القوي في نفسه ، و تأثيرها عن هذا الطريق في سلوكه ، فعن طريق التخييل يقتنع السامع – فنيا – بالمعنى فينفُر مما كان يحب ، أو يقتنع بما يعتقد خلافه »[3] .

إن شعريَّة المحاكاة التي تنهضُ على عاتق التخييل شيءٌ فَوَق النقل المجرد ، و التقليد المطابق للواقع ، رغم الاستناد عليه ، « ومن هنا لا تكون المحاكاة عنده مجرَد نقل فوتوغرافي للطبيعة ، أو الواقع ، و إنما هي تصوير لما يمكن حدوثه ، فهي و إن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفيًّا " [4] ، ومن هنا يتحدَّد الفرق الجوهري بين شعرية الفارابي التي تعطي للخيال مداه الفني في صياغة العمل الشعرّي ، و بين تلك النظرة التي نظر بها السفسطائيون إلى الخيال حين أخضعوه للعقل ، و المنطق ، و خلطوا بينه ، و بين الوهم ، وجاء المعلم الثاني لينفَي عن الخيال الشعري وظيفة التمييز بين الأشياء الحقيقية ، و غيرها ليفسح له المجال كي يحقَق الأَثر الفنَّي عبر تلك المقابلات بين العناصر المتشابهة .

[1] . المصدر السابق. ص 42

[2] . أبو نصر الفارابي كتاب الحروف. تحقيق محسن مهدي, ط2 .دار المشرق بيروت 1990 ص: 70

[3] . حسن طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي . . دار الفكر العربي . القاهرة , ط2 1418/1998 ص: 172

[4] . ألفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد . دار التنوير للطباعة و النشر , بيروت . لبنان .ط1, 1983.ص 87.

حين جعل الفارابي من الإنسان الموضوع الأولَ للفن ، لم يسغْ أن يطابَق بين صورته الواقعية و صورته في ذلك الفن ، ومن ثم ، فقد اتخذ للتخييل من الوسائط ما لا يسمح بإهدار شعرية المحاكاة لقد « لاحظَ بعمق أنَّ كثَرالوسائط لا تجعل من الفن تقليدًا مملاًّ دائما ، إنما هي تخلق . خلافاً لذلك . لذة شعورية تشبهلذةَ من يشبه الحقيقة بعد جهد ، أو يكتشفها بعد غموض لأنَّ صورة تمثال الإنسان في المرآة ، فيها من الجمال ما قد لا يكونُ في التمثال نفسِه ، حيث إنَّ تعدُّد الصور يضفي ضرباً من الغموض المحبَّب الذي يوحي بالحقيقة ، دونَ أن يصرِّح بها ، فكيف إذا كان هذا التعدُّد في الصورة الشعرية التي لا يمكن أن تكونَمحاكاةً كمحاكاة المرآة ؟ » [1]

أما **ابن سينا**( **370 هـ . 427 هـ** )، فلم ينأَ في مفهومِه للشعر عمَّا ذهب إليه الفارابي من اعتبار المحاكاة جوهرًله ، و أساسًا للتفريق بينه ، و بين الخطابة ، و النثر ثم يضم للمحاكاة ما يكون من إحكام العبارة ، و جمال الألحان ، ذلك أن « السببَ المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ... و السبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق ، و الألحان طبًعا ، ثم قد وُجِدتِ الأوزانُ مناسبةً للألحان ، فمالت إليها الأنفسُ ، و أوجدتها ، فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرية ، و جعلت تنمو يسيراً تابعة للطباع ، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبًعا ، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كلِّ واحدٍ منهم ، و قريحته في خاصته ، و بحسب خلقه و عادته »[2].

و**ابنُ سينا** من خلال موقفه من الشعرية ، و اعتداده بالمحاكاة لا يمثِّل تابًعا لكل آراء أرسطو في ذلك ، و إنما يخالُفه في جملة من القضايا ، ولعله يصدر في ذلك من إيمانه بأنَّ ما يذهبُ إليه أرسطو من آراء في شعر اليونان ، قد لا ينسحبُ برمته على الشعر العربي ، ومنه فقد « أتيَح لابن سينا إدراكُ المبدأ الجوهري القائل :إنَّ الشعَر اليوناني يحاكي الأفعال ، و الشعر العربي يحاكي الذوات – الأشياء –

[1] . عصام قصبجي. أصول النقد العربي القديم ..منشورات جامعة حلب .مديرية الكتب المطبوعات الجامعية 1411هـ 1991 ص: 71.
[2] . ابن سينا . فن الشعر , من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو. ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي دار الثقافة بيروت ، ط2 1983ص: 171.

» [1] ، و هو في إيراده لمصطلح الشعرية لا يحرص على ملئه بمفهوم معين ، و إنما يجتهد في تقديم موقف له من الشعر بعامة ، « يتخذُ منحى نفسيًّا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة و التناسب تلك المتعة ، وتفسيريًّا يعالج أسبابَ جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر »[2].

وهو يولي الخيالَ عنايةً خاصةً في الشعر ، و إليه يردُّ انفعالَ المتلقي ، و استجابتهَ للقول المحكّي ، و إلى ذلك يومئ بقوله :«المخيل » هو الذي تذعن له النفس ، فتنبسط عن أمور ،و تنقبض عن أمور من غير رويةٍ ، و فكر ، و اختيار ، و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيًّا غير فكرّي سواء ، كان القول مصدقا به ، أو غير مصدق ، فإنَّ كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً ، أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ، و لا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيرا ما يؤثر الانفعال و لا يحدث تصديقا ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً "[3].

وهنا يقف ابن سينا ليقابل بين الشعر ، و الخطابة لقيام أحدهما على التخييل ، و هو قوامه ، و الآخر على التصديق في فن الخطابة ، و إنْ كان كلاهما موجًها إلى المتلقي على أنهما يظلان متمايزين في نظره بمقتضى الطريق التي يسلكها كل منهما .

فالشعريةُ من هذا المنظور لدى ابن سينا هي التخييل ذاته، و الشعر بمقتضاها «كلامٌ مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة »[4] ، وواضٌح من كلام ابن سينا أنه لا يقف الشعر عند حد الوزن ، و القافية ، كما هو الشأن عند النقاد العرب ، و لكنه يصفه بالكلام المخيل حرصًا منه على عملية التخييل ، و ما تتركه من أثرٍ في المتلقي .

تقوُم شعرية ابن سينا على تعيين وظيفتين هامَّتين للشعر ، هما اللذة والفائدةُ ، يورُد ذلك ّبيناً في صدد حديثه عن الغاية من الشعر ، حين يقُرر بأنه يقالُ للتعجيب وحَده ، وقد يقال للأغراض

---

[1] . عصام قصبجي . أصول النقد العربي القديم . ص: 87

[2] . حسن ناظم . مفاهيم الشعرية .دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم. المركز الثقافي العربي .بيروت .ط1 .1994.ص: 12 ، 13.

[3] . ابن سينا . فن الشعر ضمن فن الشعر لأرسطو , ص 191 .

[4] . ابن سينا . فن الشعر أرسطو مكتبة النهضة العربية ص 161

المدنية ، وهو يرى بأنَّ « العربَ كانت تقولُ الشعر لوجهين : أحدهما ليؤَثر في النفس أمْرًا من الأمور تعد به نحو فعل ، أو انفعال ، و الثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كلَّ شيء لتعجب بحسن التشبيه » [1] ، وهو يرى أنَّ غايةَ الشعر العربي كانت فنيةً محضةً ، فغلَب عليه ُمراد التعجيب في حين توخى اليونان في أشعارهم غايةً فكرية مدنية ، وإذا علْمنا أنَّ ابن سينا يذهب إلى أنَّ « المرَاد بالشعر التخييل ُ ، لا إفادة الآراء، أدركنا أنه يميل إلى منهج الشعر العربي في محاكاة الأشياء محاكاة فنية محضةً ، يقصد بها إمتاع الخيال ، دون نظرٍ إلى ارتباط المحاكاة بالفعل الإنساني ، من حيثُ الحضُّ عليه ، أو الردعُ عنه ، و كأنه كان يرى أنَّ النظرة الفنيةالمجردةَ ، تتيُح للموهبة الشعرية صياغةَ الأقوال في عدد غير محدود من الصُّور ، ما دام جوهُر الشعر التخييل لا الإقناع »[2] .

و الواضُح أنَّ ابن سينا يريدُ من وراء كلامه أنْ يربطَ بين قوة الخيال ، وما تثيرهُ من حالة الإعجاب بالصور التي تبتكرها مخيلةُ الشاعر ، من خلال المعطيات الحسيَّة التي لديه ،« و يفيدُ التعجيب ، أو العجب معنى الدهشة ، و اللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثُها الشعُر في نفس المتلقي »[3] ، ومنشأ هذا الالتذاذ عنده ، ناجٌم عن شعرية التخييل ، عبر المحاكاة التي تعتمد بدورها على التصوير الفني ، وتتشكل من اللغة ، و الوزنِ كليهما ؛ إذْ تعدُّ الألفاظ محوَر اهتمام اللغة ، و أمَّا الوزن ، فيعدُّ من أهِّم وسائل التخييل على الإطلاق ، وينجُم عن ذلك تحقيق اللذة ، « و بالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه ، إمَّا بجودة هيئته ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو حسن محاكاته، لكنا قد نخصُّ باسم المخيلات ما يكون تأثيرهُ بالمحاكاة »[4] .

---

[1] . ابن سينا فن الشعر , ص: 170.

[2] . عصام قصبجي, أصول النقد العربي القديم . ص 79 .

[3] . ألفت كمال الروبي , نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1983 ص: 128.

[4] . ابن سينا .الإشارات و التنبيهات تحقيق سليمان دنيا , دار المعارف مصر , ج 1 ط دت: ص 363

و من أبرز النقاد أيضاً الذين تعرَّضوا لقضايا الشعرية ، الناقد **حازم القرطاجني(ت 684 هـ )** ، ولم يكن ، وهو يضع مفهومه للشعرية العربية ، خاضعا لإملاءات النظرة الأرسطية، و لا مكررا لموقفها من الشعر ، و التخييل ، و لكنَّه بَدَا في بسط آرائه يحمل تلك الفرادةَ التي تميُزه عمَّن خلَفَه ،

وهو بدايةً يقرُّ بما للشعر العربي من اختلافٍ بيِّنٍ عن شعر الإغريق، ومن ثمة ، فقد كان لزامًا أن تنمازَ قوانينُ هذا عن ذاك ، بشكل يعطي لكلٍّ خصوصيتَه ، و إلى ذلك يشير حُازم بقوله : « و لو وجَدَ هذا الحكيُم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجدُ في شعر العرب ،من كثرة الحكم، و الأمثال، و الاستدلالات ، و اختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظًا، و معنى ، و تبحرهم في أصناف المعاني، و حسن تصرفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها ، و في إحكام مبانيها، و اقتراناتها ، و لطف التفاتاتهم ، و تتميماتهم ، و استطراداتهم ، وحسن مآخذهم ، و منازعهم ، و تلاعبهم بالأقاويل المخيِّلة كيف شاءوا ، لزاد على ما وضع من القوانين الشعريَّة "[1].

دأب أرسطُو ،في فنه على وضع القوانين التي تحكم الملحمةَ و التراجيديا غيرَ أنَّ حازًما لزم الصناعة الشعريةَ ، و اتخذها ميدانا لكتاباته، و آرائه في الدرس ، و التفسير ، و على الرغم من أنَّ مصطلح الشعرية لم يكْن على عهده نالجًز إلا أنه يورده مقترباً من معنى الشعرية العام ، حين حاول أن يضبطَ للشعر قانوناً ، يحكمه صارفاً بذلك من يزاحُم الفحول مدعياً ؛ إذْ « ظنَّ هذا أنَّ الشعريةَ في الشعر ، إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه ، و تضمينهُ أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ، و لا رسٌم ، و لا موضوع ، و إنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن ، و النفاذ به إلى قافية ، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي مرعُ واره ، و يعرب عن قبح مذاهبه في الكلام ، و سوء اختياره »[2] .

[1] . أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد حبيب بن الخوجة .دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3 ص: 69

[2] . المصدر السابق ص: 28.

وقوانيُن الصناعة الشعرية عند حازم تنبثق من داخل العمل الشعري ، و تأخذ مميزاته حتى لا تكون في نفُرة من روحه ، فيما يستنبط من أقيسة ، و معايير للشعرية ، فللشعر عالمه اُلخاص الذي ليس لغيره من حيث الوقُع ، و الأثر، و الضابط للنص ، « و ليَس ما سوى الأقاويلِ الشعرية في حسنِ الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية ، لأنَّ الأقاويَل التي ليستْ بشعرية ، و لا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية » [1].

تقوم الشعرية لدى حازم القرطاجني على التخييل ، و التأليف ، و الخطابُ الشعري لديه يتأّسس على إحصاء الموجودات ، و النظر في شؤون التأليف بينها على نحو ما . و يكون ذلك بحسن النظر في تراث الفحول ، و ما انتهوا إليه من ضروب الصناعة ، فإنما وقَع بعض الشعراء دون المؤَّمل من قبلَ التقصير في تمثل السابقين « فلم يوجدْ فيهم على طولِ هذه المدةَ مْن نحاَ نحو الفحول ، و لا ذهب مذهبهَم في تأصيل مبادئ الكلام ، و أحكام وضعه ، و انتقاء موآّده التي يجب نحته منها ، فخرجوا بذلك عنَ َمْهيعَ الشعر، و دخلوا في محض التكلم »[2] ، وقد مثَّل التخييل بالنسبة إليه شرطًا أساًسا لنجاح التأليف ، وهو تخييٌل غير ُمنافٍ لليقين الذي يحققه في ذهن المتلقي شأنَ ما نراه في الخطابة « فالخطابُ الشعريّ خطاب تخييلّي يقيني ، لأنَّ تصويَر الأشياِء ،كما يجبُ أنْ يكونَ لا ينافي بثَّ اليقين في ذهن المتلقي له ، بينما فنُّ الخطابة القائم على الظنِّ يتباعدُ بدلالته عن اليقين ، لأنه نقيض الظن » [3].

ولأنّ الشعر من عمل الخيال ، فلا اعتبَار مطلقًا لتبين مدى صدقه في نقل الواقع ،كما هو من أجل تحقيق اليقين . لقد آمَن حازم بأنَّ « الرأَي الصحيح في أنَّ الشعر مقدماته تكون ُصادقةً ، و تكون كاذبة ، وليَس يعدّ شلعًون حيث هو صدق ، و لا من حيث هو كذبٌ ، بل من حيث هو

[1]. المصدر نفسه ص: 119.

[2]. المصدر السابق . ص: 10 .

[3]. الطاهر بومزبر .أصول الشعرية العربية .نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري .منشورات الاختلاف .الدار العربية للعلوم .ناشرون .بيروت . ط1، سنة 2007.ص: 50 .

كلام مخيل »[1] ، ويلتمسُ القرطاجني لصاحبِ الأقاويل عذُرًفي ركوبِ الكذب متخيلاً ، بغرض تجليةِ المعنى بما يقصر الصدق عنها ، فيراه ممن اضطر للإبانة « و إنما يرجُع الشاعُر إلى القول الكاذب حيث يعوُزالصادق ، و المشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقدْ يريد تقبيَح حسن ، و تحسين قبيح ، فلا يجُد القول الصادق في هذا ، و لا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة »[2].

وعن التخييل ينشأُ انفعال المتلقي الذي هو معيار نجاح المحاكاة ، و بلوغها الغاية من الخطاب المخيل « و التخييل أنْ تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل ، أو معانيه ، أو أسلوبه ، ونظامه ، و تقوم في خياله صورة ، أو صور ينفعل لتخيلها ، و تصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط، أو الانقباض »[3] ، وهو هنا يفترضُ في عمل المحاكاة طرفَين للخطاب، أحدهما هو الشاعر الباثُّ للأصوات الدالة المخيلة ، و ثانيهما المستمع الذي يتلقى تلك الأصواتَ بما يكسبها من معانٍ ، أو مدلولات تستجيبُ لطبيعته الانفعالية، فيكون معها انبساطه، أو انقباضه .

و يستشفُّ من عبارة القرطاجني الآنفة ،كونه واحدًا من أقَدِم من تحدّثُوا في نظرية التواصل متخذًا من اللغة محوًرللعملية التخاطبية ، بين المتكلم ، و المخاطب عنديحيل ُ على جهات القول تلك ، فيذكر أنَّ الأقاويَل الشعرية « تختلف مذاهبها ، و أنحاء الاعتماد ، فيها بحسب الجهة ، أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء ، أو تركه ، أو التي هي أعوان العمدة ، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه ، أو ما يرجع إلى القائل ، أو ما يرجع إلى المقول فيه ، أو ما يرجع إلى المقول له "[4] .

[1] . أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص 63.

[2] المصدر نفسه ص: .72

[3] . المصدر السابق ص: 89.

[4]. المصدر نفسه ص: 346 .

و الإتيان على حصر هذه الجهات لعملية التواصل مما يعضد أسبقية الناقد القديم إلى تناول هذه النظرية مبلكِّهن خلال التنبيه إلى العناصر الواردة ، وهو ، وإن لم يقصدْ إلى بسط القول في تلك الأنحاء جميًعا يكون « قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي ، و علاقتها بالأدب ، من قبل ياكوبسن بسبعمائة عام »[1] ، فلا يني يحدِّد صراحةً ما يكون في تداول الخطاب من طرفي الرسالة ، و الغاية من الكلام ، وذلك عندما يعمُد إلى تعريف الخطاب بقوله : « لما كان الكلاُم أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضًا على تحصيل المنافع ، و إزاحة المضار ، و إلى استفادتهم حقائقَ الأمور ، و إفادتها ، وجبَ أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب ، أو الاستفادة منه »[2] ، على أنهنزعَ القرطاجني إلى الحديث عن التواصل يظل منصبًّا على الرسالة ذاتها ، في محاولة للكشف عن مناحي الشعرية فيها ؛حيث« إنَّ قولَ حازم بالإفادة ، أو الاستفادة لا يعني إيمانهَ بحضور المتكلم ، و المخاطب في القول حضلوًقويًّا ، فالتركيز على القول نفسِه بوصف الإفادة موضوع تشكل القول »[3] ، وتبقى سائر عناصر التخاطب دعائم للكلام في هذه الصناعة .

**ثانياً . الشعرية حديثاً :**

## 1.2. في النقد الغربي :

يعزفضلُ تأسيس الشعرية الحديثة إلى تلك الجهود التي بذلها الشكلانيون الروس ، محاولةً منهم لانتشال الدراسات الأدبية من بين دعاة الأدلجةَ ، وقد باتَ الاهتمام لدى هؤلاء منصبًّا على اللسانيات ، كحقل للبحوث اللغوية في الأدب لما يوجد من وشائج القربى بين اللسانيات ، و الشعرية وقد أشَار

---

1 . عبد الله محمد الغذامي . الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية .الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط4، سنة 1918 ص:18 .

2 . أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص344.

3 . مجدي أحمد توفيق , مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم .الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1993 .ص261.

إلى ذلك زعيُم المدرسة الشكلية رومان جاكوبسن ، اعتبر « أنَّ الشعريةَ تهتُّم بقضايا البنية اللسانية ، مثل ما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية ، و بما أنَّ اللسانيات هي العلم المهتم بالبنيات اللسانية فإنَّه يمكُن اعتبارُ الشعرية جزءاً لا يتجزأُ من اللسانيات »[1].

« و إذا كان الاهتمامُ باللسانيات هو الهدف الموجه لأبحاث الشكلانيين الروس ، فإنَّ الحافز الأساسَ هو الارتباط بطلائع الاتجاه المستقبلي الجديد الذي دعا إلى تبني لغة ما بعد العقلي في الشعر »[2] ، مؤسسا نظرتَه للمعنى على مدى احتفائه بالقيم الصوتية ، وما لها من تأثير جمالّي ، « ويمتاز التصوُر المنهجي الشكليُّ في الشعرية بتركيزه على دراسة الأشكال الخاصة للغة الشعرية ، ففي الطابع الخاص لهذه التشكلات اللغوية يكُمن الجوهُر الشعرّي » [3].

وتعدُّ الشكلانيةُ الروسيةُ من هذا المنظور رافدًا هامًّا للبنيوية **structuralisme** التي أولتِ اهتمامَها البالغ بالنص ، وتحددت شعريتُها من خلال نزوعها إلى تحليل النصوص الأدبية ، وفقَ منهج علمي حاد ، لا يعتدُّ بالعمل الأدبي في حدِّ ذاته موضوعًا للشعرية « فما تستنطقُه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة ، و عامة ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة ، و لكلِّ ذلك فإنَّ هذا العلَم لا يعُنى بالأدب الحقيقّي ، بل بالأدب الممكن ، و بعبارة أخرى يعُنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادةَ الحدث الأدّبي؛ أي الأدبية » [4] ، ووفقَ هذا التصور لوظيفة الشعرية ، و احتفائها بالشروط الممكنة للأدب ، يتعزُز موقفها من المحتوى ، و أخذها بالنموذج المجّرد و المفترض لا بالأدب الكائن ، ويؤكُد **رولان بارت**(1915م . 1980م ) أنَّ هذا العلَم إذا تجافى تخوَم المضمون « سيهتُّم ..بتغيرات المعنى المحدثة ، و إذا كان في إمكاننا ، فسنقول بأنه سيهتُّم بالمعاني الممكنة التي تحدثها الأفعالُ : وهو لْن يؤول الرموز ، و لكنه سيؤول تعدُّدها فقط ، و

[1] . رومان جاكوبسن , قضايا الشعرية .ترجمة محمد الوالي و آخرون .دار توبقال ط 1988الأولى .ص :24

[2] . يوسف محمد جابر اسكندر .تأويلية الشعر العربي .نحو نظرية تأويلية في الشعرية .أطروحة دكتوراه .كلية الآداب جامعة بغداد 2005 ص :44

[3] . محمد العياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ..عالم الكتب الحديث إربد الأردن2010, ط1 ص: 32

[4] . تزفتيان تيودوروف .الشعرية .تر شكري المبخوت و رجاء سلامة .دار توبقال .المغرب 1987.ص: 23

باختصار ، فإنَّ هدفَ هذا العلم لن يكونَ معاني العمل الممتلئة ، ولكنْ سيكونُ على العكس من ذلك المعنى الفارغ الذي يحملُها جميًعا »[1] .

لقد باتَ من الواضح أنَّ حقل الشعرية . عند النصيين . بالذات هو الأدبية ، أو ما يكون من طرائق تأليف الخطاب بعيدًا عن كل مؤثر خارجي ، « إنَّموضوعَ العلمِ الأدّبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية ؛ أيْ ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً »[2] ، كما قرر ذلك ياكوبسن ، وهذا الوجه من التناول للنص الأدبي في معزل عن السياق ، هو ما يندرج ضمن الشعرية الموضوعية التي مثلَت المدرسة الشكلانية إحدى واجهاتها الكبرى .

حيَن همَّ **رومان ياكوبسن Roman Jakobson (1896ـ1982م)** بوضع نظريته التواصلية حرصَ على أن لا يستبعدَ العناصر اللغوية عن دائرة اللسانيات ، فقد « رفضَ إبعادَ كلِّ ما له علاقةٌ بالعامل اللغوي عن الدرس اللساني ، فجعَل بهذه الرؤية المنهجية من اللسانيَّات عملاً علميًّا يستغرقُ كلَّ جزئيات اللغة الداخلية ، و الخارجية »[3]، ومن ثمةَ جاء اهتمامُه مستغرقاً لكافة نواحي الحقل اللغوي ، و باتت اللغةدائرةً للبحث اللساني « في كل تنوعِ وظائفِها »[4] وعندما توجَّه ياكوبسن إلى الشعريات في سياقِ نظريته التواصلية لم يفصل مفهومَه للشعرية عن موضوعات الدرس اللساني ، بل نظر إليها « باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة

---

[1] . رولان بارت . نقد و حقيقة .تر منذر عياشي . مركز النماء الحضاري .الطبعة الأولى 1994 ص: 92

[2] . انظر .بوريس ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس . تر ابراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . و الشركة المغربية للناشرين المتحدين .ط1 . 1982. ص: 35

[3] . الطاهر بومزبر . التواصل اللساني و الشعرية . مقاربة تحليلية لنظرية جاكوبسن .الدار العربية للعلوم .ناشرون .منشورات الاختلاف .ط1سنة 1428هـ.2007 م .الجزائر ص: 13

[4] . المرجع نفسه ص: 27

» [1] ، ويحدُد لها مجال الرسالةكواحدة من أهم الوظائف التواصلية ، وتأتي الشعرية « بوصفهاالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا ، و في الشعر على وجه الخصوص » [2] .

ركز ياكوبسن على الوظيفة الشعرية في سياق تحديده للوظائف اللغوية ، و قد جعل لذلك نموذجًا تواصليًّا تقوم على عناصره الست إبلاغية الرسالة الأدبية ، ومن خلال هذه العناصر تتحدد الوظائف متفاوتة في مهمتها ضمن نظام التواصل اللغوي ، و في هذا الإطار يحدد ياكوبسن بما يشبهالدارة جملة العناصر المكونة للفعل اللساني التواصلي ، فهو يرى بأنه « لكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه ..سياقاً قابلا لأن يدركه المرسل إليه ، وهو إمَّا أن يكون لفظيًّا أو قابلاً لأن يكونَ كذلك ، و تقتضي الرسالة بعد ذلك سَنناً مشتركًا كليا ، أو جزئيا بين المرسل ، و المرسل إليه ..و تقتضي الرسالة أخيراً اتصالا ؛ أي قناة فيزيقية ، و ربطًا نفسيًّا بين المرسِل ، و المرَسل إليه » [3] ، ولأجل توضيح هذه العناصر يضع خطاطةتمل على تصنيف لها بما لا غنى لعملية التواصل عليه :

---

[1]. المرجع نفسه ص: 35

[2] . المرجع نفسه ص: 78

[3] . رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية ص 27

سياق

(مرجعية )

مرسل رسالة مرسل إليه

( شعرية)

اتصال

(انتباهية)

سنن

(ميتالسانية)

ومع اتفاق الوظائف الناجمة عن عناصر التواصل اللغوّي في تبليغ تلك الرسالة إلا أنها لا تجتمع على تأدية وظيفةٍ واحدةٍ فلكلٍّ وظيفتهُ اللسانية ، « و إنْ كانت البنية اللفظيةُ تتصل دائما بالوظيفة المهيمنة ، فثمةَ الوظيفة الانفعالية المتركزة على موقف المرسل تجاه ما يتحدث عنه ، و تجاه انفعالاته ، و تعبيراته ، و ثمة الوظيفة الإفهامية المتصلة بالمرسل إليه ، و الوظيفة المرجعية ، و الوظيفة الانتباهية ، و الوظيفة الميتالسانية ( الشرح ) إذا كان الخطاب مركزاً على السنن » [1].وهو ما نراه على الخطاطة السابقة ضمن عناصر التواصل المثبتة ، ونحن إذَ ا « اتخذنا وجهةَ نظر المخاطب تركز الانتباه

[1]. خليل الموسى .جماليات الشعرية ص: 245 ،24

لدينا على الاستخدام الانفعالي للغة ، أما إذا انطلقنا من زاوية السياق ، فإنَّ الاهتمام سوف ينحصر في الاستخدام الإشاريّ للغة »[1]

ويركز ياكوبسن على الرسالة بالذات في هذه المنظومة اللسانية ،مؤكدا « أنَّ الرسالة ليستْ كما يعتقد البعض هي المعنى ، لكنها الشكل اللفظي ، وعناصر الحديث الأخرى مجتمعة » [2] ، ومن خلال الاهتمام بدور الرسالة التي تتألف من جملة مَن الوحدات اللسانية يجري التركيز على الوظيفة الشعرية على رأس الوظائف اللغوية .

« واستهداف الرسالة بوصِفها رسالةً ، و التركيز على الرسالة لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة »[3] ،يجعلُ منها علما مستقلاًّ بحدوده في المنظومة اللسانية ، ولها حضورها الخاص في فن الشعر ، يتبلور مفهوم الوظيفة الشعرية عند ياكوبسن بالارتداد « إلى الفرق الدائر في حلقتي موسكو ، و براغ بين نمطين من اللغة هما : اللغة المعيارية و اللغة الشعرية ، الأمر الذي نجم عنه التفريق بين وظيفتين : إحداهما إبلاغية تتجه نحو المدلول ، و الثانية جمالية تتجه نحو الدال في ذاتِه "[4] .

و لا تتجلى قيمة اللغة الشعرية الأمامية إلا بالنظر إلى تلك التي تتموضع في الخلف منهاغيرَ عابئة بأي انحراف « و إذا كان هدف اللغة اللاشعرية التوصيل ، فهذا يعني أنَّ وظيفتهَا مرجعية تنحصر في سواها ، وهدفها الفائدة ( التبليغ ) ، في حين أنَّ هدفَ اللغة الشعرية في ذاتها ، وبما تتضمنه من متعة جمالية » [5] .

---

[1] . رامان سلدن . النظرية الأدبية المعاصرة .تر .جابر عصفور .دار قباء للطباعة و النشر . القاهرة .1998 ص: 21.

[2] . عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة.من البنيوية إلى التفكيك .عن سلسلة عالم المعرفة .إصدار المجلس الوني للثقافة و الفنون و الآداب . الكويت أفريل 1998 ص: 237

[3] . رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية ص 31

[4] . محمد العياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة ص: 42

[5] . خليل الموسى .جماليات الشعرية ص: 245.

وانطلاقاً من هذا التمييز الواضح للغة ، يأتي اعتماد ياكوبسن على ثنائية الاختيار ، و التأليف كمعيارين للتأسيس لمفهوم الوظيفة الشعرية في نظام التأليف اللغوي ، وعلى اعتبار طبيعة العلاقة بين اللفظة ، وما يقابل معناها دلاليًّا ، أو سياقيًّا ، بحيث يقرُر أنه ، و في فن الشعرخاصةً « تسقطُ الوظيفةُ الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف »[1] ، ويتجلّى هاللتماثل ُ في السياق الشعري بوجه أوضح لما في اللغة من إيقاعية ، و صوتية ، و دلالية ، و على هذا الأساس اللساني أمكن لياكوبسن أن يضبط الحدود .

أمّا **تزفيتان تودوروف** Tzvetan Todorov, فانطلَق في تناوله لموضوع الشعرية من جعله للنص الأدبي محوًرا للمعرفة ، ومجالاً أوحَد للاستنطاق ، وهو ما ساغ له أن يسميهَ تأويلاً ،و رأى أنه « يتحدَّد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا بمرماه ، و هو تسمية معنى النص المعالج ، و يحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى ، وهو جعل النص يتكلم بنفسه ، و بعبارة أخرى أنه الوفاء للموضوع ، أي للآخر ، و بالتالي امّحاء الذات»[2] ، و يقوم هاللتأويل ُ من منظوره على مطاردة المعنى ، وتحديده للقيام باستشفاف كل ما يشتمل عليه العمل الأدبي ، و يتأتى من وراء ذلك « كبتُ إيحاءات النص بالخضوع إلى معنى وحيد يتجلى طبقاً للوقائع »[3].

كما نسجِّل موقفَ **تودوروف** من النص الأدبي الذي يظهر معه التحول الكامل ، من الشكل إلى البنية معبِّرا ، بموقفه ذاك عن التنكر لمسألة التعرض لحياة الكاتب ، ولزوم الاهتمام بالأنساق الداخلية للنص دون ما يحيطُ به مما هو خارج البنية النصية ، وبهذا الاعتبار يكونُ « كلُّ نصٍّ معين تجلّيا لبنية مجرَّدة »[4] ، يتيح هذا التصوُر للنص الأدبي من زاوية القراءة فسحة للتأويل « حيث تكون ممارسة

---

[1]. رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية ص: 33.

[2]. تزفيطان تودوروف. الشعرية , ص: 20 .

[3]. حسن ناظم .مفاهيم الشعرية .: 39 .

[4]. المرجع نفسه ص: 20

القراءة – طبقًا لهذا التصور– تنقلاً حرًّا في فضاء النص ، و إسقاطًا للجانب الذاتي في هذا الفضاء النصي ، و القارئ هنا يضطلع بتمييع حدوده ليحقق نقدًا فاعلاً يجتاح القراءة المغلقةَ له »[1] .

و إذا كان **تودوروف** قد أحال على التأويل في سياق التحليل الذي يتناول النص الأدّبي ، فهو لا يني ينساق إلى العلمية متجاوزًا وصف الأعمال المفردة في حقل الدراسة الأدبية ، و يصل في تعريفه للشعرية بأنها قد « وضعتْ حدًّا للتوازي القائم بين التأويل ، و العلم في حقل الدراسات الأدبية ، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل »[2] ، وهذا النزوع إلى التجرد، و العلمية في التحليل لا يخرج به عن دائرة الأدبية بمقتضى ما يتُوخَّى من نتائج لا تقوم أبدًا على عاتق البرهنة ، و الافتراضات « فليست مهمة الشعرية إذن الوصف ، أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية ، لكنَّ مهمتَها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنًا ، وبعبارة أخرى : ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية بل الخطاب الأدبي » [3].

ليسَ الشعر — عند تودوروف – وحده مجال الشعرية ، بل إنَّ مفهومَها يناط بالأدبية ، وكل ممارسة من شأنها أنْ تشكل خطاباً أدبيًّا يصلح أن يكونَ تطبيقًا لتلك القوانين ، وتصبح الأدبية هي الميدان الأقرب إلى موضوع الشعرية ؛ إذ « ليس العملُ الأدبيُّ في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، و كلُّ عملٍ عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محددةٍ ، و عامَّة »[4] .

و في تجافي تودوروف عن إلصاق هذا الحقل المعرفي بالقواعد النظرية المجردة للشعر وحدَه ، و التأكيد على اكتساحه لشتى تجليات اللغة الأدبية ربط «كلمة شعرية ... بالأدب كلّه سواء أكان منظومًا أم لا ، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية بها من خصائص الشعر ما يجعلها مادة

[1] . حسن ناظم .مفاهيم الشعرية ص: 39

[2] . تزفيطان طودوروف. الشعرية ، ص: 23 .

[3] . تزيفطيان تودوروف . الأدب و الدلالة .تر محمد نديم خشفة . مركز الإنماء الحضاري حلب سورية. ط 1. 1996..ص:6

[4] . تزفيطان تودوروف. الشعرية ص:23

للمقاربة تمتشتمل ُ عليه مَن « الخصائص المجردة التي تصنعفرادةَ الحدث الأدبي، بمحاذاته ، و باتجاه اللامعنى ، وفقًا لنبوءة تودوروف ، أو تحليلاته »[1]

و ثمةَ ناقدٌ غربيٌّ آخرُ أسهَم من جانبه في إقامة منطلقات الشعرية على الأساس اللغوي ، و هو الناقد **جان كوهين john Kohen** ( 1919م . 1994 م ) الذي انطلق في استثمار معطيات الأسلوبية ، و مناهجها في تكوين نظريته حول الشعر متجاوزًا في البلاغة التقليدية من فراغ ، « ذلك أنَّ الأسلوبيةَ تصافُح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة ، فتكشف عن خصوصيتها ، و بالتالي فرادتها بينما تظل البلاغةُ عند قواعديتها فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة »[2] .

انطلق كوهين في تحديد أصول شعريته من الدرس اللساني، و البلاغي ، و اختار أن يكون ارتكازه على لغة الشعر ؛ إذ جعل من التعبير معياًراللحكم على المحتوى « فليس المهم في دراسة الشعر ، هو ما يقوله ، بل الكيفية التي تتشكل عن طريقها الرسالة الشعرية »[3] بل ويجعل من اللغة الشعرية مبحثا لعلم الأسلوب حين يقول: « سوف نعتبر إذن اللغة الشعرية ظاهرةً أسلوبيةً بالمعنى العام للمصطلح ، القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أنَّ الشاعر لا يتحدثُ كما يتحدث كل الناس ، و أنَّ لغته – غير عادية – إنَّ الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوباً يسمى " الشعرية " ، و هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعرّي »[4] .

---

[1] . محمد العباس. شعرية الحدث النثري . مؤسسة الانتشار العربي .بيروت لبنان , ط1 2007 ص: 18.

[2] . عدنان بن ذريل . النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق مطبعة اتحاد الكتاب العرب , دمشق سنة 2000 ص: 48.

[3] . يوسف اسكندر . الأصول و المقولات . دار الكتب العلمية بيروت لبنان .ط2 2008 ص: 123

[4] . جان كوين .النظرية الشعرية .بناء لغة الشعر. اللغة العليا ترجمة أحمد درويش دار غريب للطباعة و النشر .القاهرة الطبعة4 ص: 35 و 36

و الناقد في اعتداده باللغة كأساس للشعرية في غير اكتراث بالسياق الفكري ، يرتد إلى ما أقره **ستيفان مالارمي** Stéphane Mallarmé (**1842. 1898**)حين ذهب إلى أنه « ليس بأفكار تكتبُ الأشعُار ، و لكنّها تكتب بكلمات »[1] .

يعتدُّ كوهين بلغة الشعر ، ليجعَل من مكوناتها القائمة على التجاوز أساسًا لتحديد الشعرية ، فالظاهرة الشعرية من هذه الزاوية « تتحولُ إلى ظاهرة يمكُن قياسها ، و تقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملُها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر »[2] ، و بهذَا ، فهو يقف في تعريف الشعريَّة على أنَّها « علمموضوعُه الشعر »[3] ، و على الرغم من أنه لا يعترضُ على كلمة شعر بتوظيفها المعاصر إلا أنه يتجاوز بها نطاق القصيدة المحدود ، و يرى بأن مفهومَها يحمل طابع الشمولية ، و العموم ، فيقول في ذلك : « لا نعتقدُ أنَّالظاهرةَ الشعرية محصورة داخل حدود الأدب و أنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة، أو مواقف الحياة ، بل إنَّ من الممكن تماما معالجة شاعرية عامة يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية، أو الطبيعة التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية » [4].

وفي تصنيفه لقطبي الشعر ، و النثر يتخذ من هذا الأخير « معياراً ، أوقاعدةً تكشف عن طريقها خصائص الشعر المنحرفة عنه »[5] ، و يقف الأسلوب مراوحًا بين الاستخدامات المتنوعة للغة بحسب مقدار التجاوز فيها .

ويوضح كوهين في نطاق التجاوز طبيعة الأسلوب الشعري من خلال مصطلح فونتانيه ، و يقيمه على نمطين من الصور : « صور الابتداع ، و صور الاستعمال ، و لكْي نفهَم هذا التقسيم ينبغي أن

[1] Mallarmè: " Ce n' pas avec des idées que l 'on fais des vers , c est avec des mots " , voir jean Cohen: Structure du langage poétique ,p43

[2] . جان كوين .النظرية الشعرية .بناء لغة الشعر ، ص: 37.

[3] .جان كوين . بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي و محمد العمري . دار توبقال للنشر . المغرب 1986 ص: 123

[4] . جون كوين .النظرية الشعرية ، ص: 29و 30

[5] . يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة . ص: 126

نميَز في الصورة ذاتها بين الشكل ، و الجوهر ، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات ، و الجوهر هو الوحدات نفسها »[1] ، وقوام الابتكار عنده إنما يتأسس خارج نظام التركيب ، فهو « لا يمسُّ البنية التركيبية للجملة ، و إنما الكلمات التي تدخل في هذه البنية ؛ أي أنَّ الشاعر يقوم بتغيير العلاقات المنطقية بين الكلمات لا العلاقات التركيبية »[2] .

يقفُ كوهين مليًّا عندالاستعارةِ ، وهو يقّرر طبيعةَ الشعرية الشكلية في اللغة ، و يعُزللفنانين الكبار ، وحدَهم القدرة على خلق وحدات التعبيرِ خلقاً جديداً ، لم يكْن مألوفاً في الاستعمال ، و هو يرى أنَّ الذيبتدعُ ه الشاعُر ، « عندما يخلُق استعارةًمبتكرةً إنما هو الوحدات ، و ليس العلاقة ، و هو يجسد في شكل قديمٍ جوهراً جديداً »[3] ؛ أي إنَّ الفنَّ عنده يتكِئ على أكتاف ما كانَ مستقبلاً في أنماط ، و أشكال كانتموجودةً فعلاً ، وهو يأخذُ على البلاغة القديمة أنها كانتْ « تبحث فقط في تعريف ، و تصنيف ، و تركيب الألوان المختلفة للمجاوزات ... و هي لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة »[4] ويَعُد ذلك من مهامِّه ؛ « أيْ إنَّه يبحثُ عن القانون الكلي الذي يكمُن خلف جميع الصور المستخدمة في الشعر على المستويين الصوتيّ و الدلالي ، و يتمثل هذا القانون في الانزياح ، أو الانحراف **deviation** »[5] الذي جعل منه كوهين أساًسا للشعر ، و بمقدار تحقيقه في اللغة يكون الاقترابُ من الشعرية ، ولذا قرَّر « أنَّ الشعَر على هذا الأساس يمكن أنْ يعرَّفَ على أنه نوع من اللغة ، و إنَّ الشعريَّة هي حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهي تفترض وجود لغة شعرية ، و تبحث عن الخصائص التي تكونها »[6] ، ولئن أعطى الناقدُ للانزياح طابًعا عامًّا في استغراقه لأساليب الشعراء ،

---

[1]. جون كوين .النظرية الشعرية: ص 66

[2]. يوسف اسكندر. اتجاهات الشعرية الحديثة ص: 127.

[3]. جون كوين .النظرية الشعرية ص: 67

[4]. المرجع نفسه , ص: 70 و 71

[5]. يوسف اسكندر. اتجاهات الشعرية الحديثة ص: 127..

[6]. المرجع نفسه . ص : 36

فإنه من المؤاخذات على شعريته طابع الاجتزاء في بنى النصّ ، حين أغرقَ في الحديث عن انزياحاتٍ داخل أنساقٍ من النص ، دونَ أخرى مما جعلَه يتجاوُز قطاعاً كبيراً من القصيدة الواحدة ، في أثناء عمليات التحليل لعدم احتفائها بهذه الخاصة الأسلوبيةّ .

و على كلٍّ ، فإنَّ صياغةَ جون كوهين لنظرية الانزياح تظلُّ من أدقِّ المفاهيم التي جاءت بها الشعرية البنيوية ، و هوعبرَ كتابهِ ( بنية اللغة الشعريَّة )استطاعَ بما اشتمَل على تفصيل للنظرية أنْ يعطَيصورةً ناجحةً لإمكانية التجديد في البلاغة التقليدية ، بْل و قد ذهَب إلى اعتبار الانزياحِ الذي تحدَّث عنه « انتهاكاً للقواعد اللسانية الأسلوبية ، ليضفَي عليه طابع القصديَّة ، التي تنزاح بها الأعمال انزياًحا جذرياً ، يوطِّئ لمعايير جديدة »[1] .

## 2.2. في النقد العربي :

لم ينأَ النقاُد العربُ المحدثُونَ عن موقف الغربيين ، في نظريَّتهم الشعرية ، انطلاقًا من طبيعة التغير في الأنماط ، و المكونات التي جعلتْ من الكاتب الغرّبي يقفُ حيالَ النصّ ، و هو مدرِك أنَّ « في الشعريَّة متغيراتٌ لا يستقرُّ عندها ، و بالتالي تعترضُ سبيله ، و لذلك يحاولُ ما استطاع إيجاد مخرجٍ لهذه الأشكال ، و يسيرُ على خطاه الكاتب الشرقي حديثًا ، يترجم ما يكتبُه في قضيّة تلتقي في العنوان ، و لكنَّها تختلفُ مضموناً رغم حداثتها المعاصرة ، و هذهِ القضية هي الشعرية »[2].

يُعدُّ **كمال أبو ديب** من أبرز المهتمِّين بالشعرية حديثًا ، و هو ينطلُق في تحديِه لمفهومها من مرجعّيته البنيوية ؛إذ يقرُّ سلًفا ، باعتبار النصّ الأدّبي بنيةً لغويةً ، و اجتماعية ، و تاريخية ، و نفسية و

---

[1] . ناظم عودة . تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر دار الكتاب الجديد المتحدة . ط1 2009 بيروت لبنان ص 40 في التنظير للأعمال الأدبية الفردية غير القابلة للتصنيف.

[2] . عبد العزيز إبراهيم , شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ، 2005, ص : 06

إنْ هو وقفَ جانب التحليل على المستويات اللغوية للنص تلك المستويات ، التي تعدُّ في ذاتها نظامًا علاماتيًّا ، معقداً يستدعي النبشُ في شفراته اللغوية بعيدا عن المؤثرات المحيطة .

و الشعرية من منظور أبو ديب إنما تنبني على أساس العلائقيَّة التي تجمُع كافَّةَ مكونات النص بمعطياتها اللغوية ، و الدلالية ، و البلاغية ، و الإيقاعية ، و إنما يتحقَّق المظهُر العامُّ للنصّ الشعريّ بتواشج تلك العلاقات ، و بحالةٍ من التواؤم ، و الانسجام بين تلك المكونات في السياق ذاتِه ، و الشعرية بعد ذلك ، و قبلَهُ «خصيصةٌ علائقيَّة ؛ أي أنها تجسُّدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليَّة، سمتُها الأساسيَّة أنَّ كلاًّ منها يمكن أن يقَع في سياقٍ آخَر ، دون أنْ يكونَ شعريًّا لكنَّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، و في حركتِه المتواشجة مع مكوِّناتٍ أخَرى لها السِّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها »[1] .

إنَّ ما يذهبُ إليه أبو ديب من اتكاءٍ على عناصر النصّ هو ما نبَّهَ إليه النقاد العرب القدامى ، و على رأسهم الجرجاني في نظرية النظم ، و ذلك أنْ أكَّد على أنْ لا قيمةَ للفظة وحدها ، و لا للتركيب المفرد ، أو الظاهرة الفنية بمعزل عن السياق الذي تنشأ فيه موسِّعًا من أفق النحو لاستقراء مواطن الجمال في لغة الشاعر باحثًا عن روابط التآلف بين جمل النص ، و أجزائه .

إن ما سمَّاه " أبو ديب" (متغيرة الوظيفة)[2] ، يقترب من منهج **الجرجاني** في نظرية (النظم ) ؛إذْ يصُّ عن تلك العلاقة قائلاً :«فلستُ بواجدٍ شيئًا يرجع صوابُه إنْ كان صوابًا ، و خطؤه إنْ كان خطأً إلى النظمِ ، و يدخل تحتَ هذا الاسم إلا ، و هو معنى من معاني النحو ، قد أصيب به موضعُه ووضع في حقه ، أو عوِمل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيَل عن موضعِه ، و استعمِل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظمٍ أو فساده ، أو وصف بمزيةٍ ، و فضل فيه ، إلاَّ و أنتَ تجُد مرجَع

1 . كمال أبو ديب , في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية , بيروت , ط1، 1987, ص: 14

2 .انظر المرجع السابق , ص 17

تلك الصحةِ ، و ذلك الفساد ، و تلك المزية ، و ذلك الفضلُ إلى معاني النحو ، و أحكامه و وجدته يدخل في أصلٍ من أصوله ، و يتصل ببابٍ من أبوابه »[1].

وللجرجاني في تمّسكه بأهمية العلاقة بين أجزاء الكلام أُثْر في نظرة ( أبو ديب ) للشعر من منظور العلائقية النصية فوق ما للسابق على اللاحق من بيِّن الأثر في فكرة الكلمة ، و تغيرها من الحسن إلى غيره بمقتضى السياق و الموضع .

هذا و لا يخَّر الناقد أدنى جهد حتى يجعل من العلائقية ، خاصةً تُلقي بحكمها عامًّا على كافّة عناصر الحياة انتظامًا ، و انسجامًا ، و تواشجاً ، حتى ليسوغ له أن يجعَل من الشعرية صفةً لا تختص بالنصوص ، و الآثار وحدَها ، بل تميز كل مبصر يستمد وجودَه من علاقتُه بغيره ؛ إذْ « لا شيء شعري ، لا شيء يمتلكُ الشعريَّة ، ما هو شعريٌّ هو الفضاء الذي يتموضُع بين الأشياء »[2] على حد قوله .

لا شكَّ أنَّ كمال أبو ديب ، وهو يتفاعلُ مع نظم الجرجاني لا يرى مندوحةً في أخذِ بعض مفاهيم المحَدَثيَن من الغرب حولَ الشعريّة ، خاصةً في الموقف من اللغة في غضون تحديدِ العلاقات بين المكّونات النصية ، حيث يعتدُّ بالبنية اللغوية ، كضابطٍ لشعرية النصّ ، فلا يمكننا تتبُع أسرارها في فضاء العمل الأدبي إلا عبر مستويات التعبير اللغوي ؛ ذلك أنَّ « المادةَ الوحيدة التي يطرُحها النص الشعرّي للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة ، أو في الفضاء الصوتي ، و من هنا كانت الإمكانية الوحيدةُ لتحليل الشعرية ، في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية ، أي نظام العلامات التي هي جسدُه ، و كينونتُه الناضجة ، و التي هي شرط وجوده أيضا »[3] .

يطرُح أبو ديب من زاوية أخرى مفهوَم الكلِّية الذي يريدُ به تجاوَز النظرة التجزيئية للنص الشعري بحيث لا يكتفى بلغته وحدها ، أو صوره و مجازاته على حدةٍ ، و لا بمنظوماته الإيقاعية بمعزل عن سياقه

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز , ت محمود محمد شاكر , مكتبة الخانجي بالقاهرة ,ط5 , ص: 83

[2] . كمال أبو ديب, في الشعرية , ص: 58

[3] .المرجع نفسه. ص: 15

العام ككلٍّ، متكاملٍ، قيمتُه في اجتماع مبانيه ، و عناصره في نسيج شعري متصل يتجافى الاتكاء على الظاهرة المفردة , و يفيدُ الشاعرُ في رؤيته من عناصر الوزن ، و القافية و الصورة ، و الانفعال و الرؤيا ، و غيرها في الآن نفسه ، « فإنَّ مباهجَ الرؤيةِ التي تمتلك قواسَم مشتركة عظمى بينها ، و بين الشعرية قادرة على تمثل تلك الشحنات ليتسوغ قيامها عليها »[1] .

وعلى كلٍّ ، فإنَّ الناقد في مفهومه للشعرية يعتمدُ على بنيتي اللغة المذكورتين سلفاً ، و منهما يأتي على تحديد مصطلح الفجوة في نظام التعبير ، و دلالته رادًّا ما اعتقده في هذا المضمار إلى من طرحه أولاً فيقول ، في الشأن ذاته : «يمكن مبدئيًّا بلورة مفهوم الفجوةِ : مسافة التوتر في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة ،حددها ، و طور تطبيقاتهما بشكل خاصٍّ **تشومسكي**Chomsky في دراساته التوليدية التحويلية هما مفهوما البنية السطحية ، و البنية العميقة »[2]

يستلُّ أبو ديب مفهومه للفجوةِ إذنْ من الشكلانيين البنيويين ، و يرمي من خلاله إلى إحداث خلخلة في نظام اللغة المألوف في غير اللغة الشعرية ، هاجساً بتغيير ما هو كائنٌ بغيةَ تحقيق البنية الشعرية ، هذه البنية التي يأخذ وعيها من تصوّر **يوري لوتمان Yori Lotman** لها ؛ إذ يقيمها على قاعدتين اثنتين , هما النظام ، و الصدع ذلك أن « تراكُبَ هاتين القاعدتين . النظام و الصدع . شكل سمة عضوية في كلِّ عمل فني إلى حدٍّ يمكن معه القول بأن هذا التراكَبَ يعتبرُ القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي »[3].

من هنا تستندُ الفجوةُ : مسافة التوتر على القاعدتين المذكورتين ، فالنظام بالنظر إلى كونِ النص ذاتِه يشتمل تطبيقًا لقواعد اللغة ، و أما الصَّدع ، فيرادُ به مخالفةُ تلك القواعد عبرَ إحداثِ اختلال

---

[1] . عبد الإله الصائغ , الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية , المركز الثقافي العربي الدار البيضاء . المغرب , ط1 1999, ص 145

[2] . كمال أبو ديب , في الشعرية, ص: 57

[3] . يوري لوتمان , تحليل النص الشعري. بنية القصيدة , ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف , 1995, ص: 66

يصدعُ نظامُه في كل مرة في صورة تجاوز مقصود لغاية شعرية[1] ، على أنَّ ما يسمِّيه أبو ديب فجوة, أو مسافةالتوتر ، ربما اقتضتْه النصوصُ النثريّةُ ، كما الشعرية ، بلْ ربما شمَلَ كافَّةَ مناحي التجربة الإنسانيّة كما مرَّ بنا .

الخروج عن المألوف كما يطرحه الناقد يشبه ما قدمه جان كوهن في نظريته حول الانزياح و نعني ههنا ما رمى إليه من مجاوزة للمألوف إلى الغريب بما يحقق الفجوة التي يراد بها تحقيق واحدة من مكونات الشعرية في النص بل محاولة لإحداث تحقق مختلف لما تعودنا عليه « إنَّ الفجوة ، مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة ، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم »[2] .

وقد تناول **أدونيس** قضايَا الشعرية بالدراسة أمة من النقاد صرفوا بحثهم إلى الزاوية التاريخية في استقصاء تطور الفن الشعري ، و النظر إلى مفاهيمه ووظائفه ، حتى غدت الشعرية إنما تعني ما لحركية الشعر من تدفق أو نضوب تبعا للتطور الذي تمليه الظروف ، و الملابسات السياسية و الاجتماعية ، و النفسية ، و الثقافية للمجتمع ، و ما تستدعيه من خصائص فنية عامة توجه الحركة الأدبية ، و قد كان **أدونيس** من خلال كتابه (الشعرية العربية ) واحدًا من عرَّابي هذا الاتجاه ، حيث بنى دراستَه للشعر العربي على مناحي اللغة الشعرية فيه ابتداءً من العصر الجاهلي حتى الآن .

بعد قراءةٍ فاحصةٍ استغرقَتِ الشعَر العربيَّ ، و جالت في قريضِه ، حاولَ أدونيس أن يضَع تأسيسًا نظريًّا للشعرية العربية ، متخذًا من الشعر الجاهلي نقطةَ البداية ، و قد انتَهى إلى اعتبارِ تلك الشعريّة إنما تقومُ على مقومات ثلاثة ، يرتبطُ كلٌّ منها بفضاء معرفيٍّ سياقّي خاصّ ، و أمَّا هذه المقومات فتتمثَّلُ في : المقّوِم الشفويّ ، و المقّوم الكتابي ، و المقّوم الفكريّ .

يرتبطُ عنصُر المشافهة بالشعر الجاهلّي لعلّة كونِه انتهى إلى ما وليَه من عصورٍ دون وعاء من كتاب جاهلّي ، فقد ظلَّ ينشدُ ، و تتناوله الأسماع و، تتداوله الألسنةُ حتى كانت تلكَ الشفويّةُ ، مؤسّسا

[1] , ينظر المرجع نفسه , ص: 75. 78

[2] . المرجع السابق , ص: 42

للشعر عند العرب في العصور اللاحقة ، و موجهة لمقاييس الإنتاج ، و التذوق الأدبي ، و **أدونيس** يشير إلى ذلك بأنه « على خصائص الشفوية الشعرية تأسَّس في العصور اللاحقة النقدُ الشعريُّ العربّي في معظمه ، و تأسستِ النظرةُ إلى الشعرية العربية نفسها ، و تولَّدت عن ذلكَ معاييرُ ، و قواعدُ لا تزالُ مهيمنة ، ليس على الكتابة الشعرية وحدها ، و إنما أيضًا على المقاربة الذوقية ، و الفكرية ، و المعرفية المتصلة بالشعر ، و قضاياه »[1] .

هذا و لنا أن نشيرَ إلى أنَّ طابَع المشافهة لم يكنْ بحالٍ ميزةً لشعر العرب وحدها ن في تدوين أشعارها ، حتى لا ينظر إلى ذلك نظرةَ اتهام بقصور الشاعرية ، فإنَّ ثمةَ مَنْ يرى بأن الشفويَّة« ظاهرةٌ ملازمةٌ لنشأة الأمم ، فاليونانُ مثلاً الذين هم أصلُ حضارة الغرب ، و مبدأها كانت حضارتهم الشفويَّة تمتدُّ أكثر من ستةِ قرونٍ ، و إذا كانَ الأمُر كذلك ، فإنَّ ما ينطبقُ على الشفويَّة العربية الجاهلية ينطبق على الشفوية الغربية اليونانية ، و الرومانيَّة ، و ربما للدوافع نفسِها »[2] .

« يتجلَّى المكونُ الشفويُّ المتمثل في الشعر الجاهلي ، من خلا ل عناصَر ثلاثةٍ ، مرتبطةٍ بكل قصيدة شعريَّة هي : الإنشادُ و السماع ، و الانفعال ، هذه الخاصيات مرتبطة بالعمليةِ الإبداعية الشعرية الجاهلية برمَّتها ، فالإنشادُ كانَ الوسيلةَ الأفضل لبثِّ القصائد ، و شاعرية الشاعر ، و الانفعال هو التأُثر بتلك الأبيات التي تُحدث رغبةً ، أو رهبةً ، حبًّا ، أو كراهية ، حزنا ، أو فرحا ، و من ثمَّ تحدد قيمة القصيدة ، و شاعرية الشاعر من خلال مَدى الانفعال الذي أحدثَه . و هو المنشد . لدى السامع »[3] .

أمَّا المكوِّن الثاني الذي عدَّه **أدونيس** مُقوِّما لهذه الشعريةِ فهو الفضاء القرآني الذي استطاع أن يفتح آفاقًا جديدةً للشعرية العربية ، عبر بنيته الكتابية ، فالقرآن الكريمُ «لم يكنْ (...) رؤيةً أو قراءةً

---

[1]. أدونيس , الشعرية العربية , دار الآداب , بيروت , ط 2، 1989, ص: 13

[2] . مسلم حسب حسين ، جماليات النص الأدبي , دراسات في البنية و الدلالة ، دار السياب ، لندن ، ط1 2007 . ص: 229

[3] . سراته البشير , الشعرية الاختلاف النظرياتي و البعد المفهوماتي ، مجلة جذور. عدد 33 فبراير 2013 ص: 107

جديدةً للإنسان ، و العالم ، و حسبُ ، و إنما كانَ أيضاً كتابةً جديدةً ، و كما أنَّه يمثِّل قطيعةً مع الجاهلية على مستوى المعرفة ، فإنه يمثل ُ أيضاً قطيعةً معها على مستوى الشكل التعبيريّ »[1] ، فقد تأسَّس للشعر العربي نمطٌ جديدٌ من التعامل مع الخطاب ، لا ينظُر إلى النموذج الجاهلّي فقط كمرجعية لغوية ، و لكنَّه بدأَ يتحسَّس شكلاً جديدًا ، يعتبرُ وجهًا أثيراً للكتابة ، سرعان ما تسارعتْ إليه الذائقةُ العربيةُ لتشرعَ في أدبها باباً للثقافةِ الشعرية مختلفًا في مكوِّناته .

كان للحركيةِ التي وُسمت بها الدراساتُ العربية جرَّاء الانتقال من عصر الشفوية إلى الكتابية قيمتها المنبثقة عن الاهتمام بمُدارسة القرآن الكريم ذاته ، و ما يحيطُ به من شؤون المعرفة العلمية ، و الأدبية ، و قد جاءتْ قراءة أدونيس للنص الشعريّ قائمةً على التعلّد عبر مقاربة تستقرئ الماضي ضمَن متغيرات الحاضر، و تتوسل بآلياتٍ جديدة عرفتَها العقلية العربية ، فيما عرفتْ في نقلتها الثقافية الحرة .

« هذالنوعُ من القراءة فرضْته الطبيعة الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائصَ كثيرةٍ تعرف بها شعرية النصّ ، و من هذه الخصائص الغموض ، و الفجائية ، و الاختلاف و الرؤيا ، و الزمن في انبجاسه ، و تفجره من الداخل »[2] ، و على هذه المبادئ المتكاملة ، فيما بينَها يؤسس أدونيس للشعرية الكتابية العربية، «و تأتي خاصية الانفتاح ، أو تعلّد المعاني في طليعةِ هذه الخصائص جميعاً ، و هي تكشفُ عن الفضاء اللامحدود لعالم النصّ الشعريّ من جهة ، و تبرُز إدراك أدونيس لصعوبة تحديد ماهية الشعر ، و مفهومه من جهة أخرى ، و في هذا السياقِ تتحولُ القراءةُ النقدية إلى لعبة من ألاعيب الجمال »[3] .

في سياقِ تحديدِه لمكّوناتِ الشعريَّة العربية ، يرى أدونيسُ في ذلك الانفتاح الذي عرفْته الأمة العربية على سائر الأمم ، و في ذلك الامتزاجِ مع الثقافات الأجنبية رافدًا مهمًّا للشعريّة ، بحيث أضافَ مياهًا

[1] . أدونيس , الشعرية العربية , ص: 35

[2] . بشير تاوريريت , آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس , دراسة في المنطلقات و الأصول و المفاهيم ، عالم الكتب , القاهرة , ط1 ، 2009، ص : 18.

[3] . المرجع نفسه ص : 18

جديدةً للمفهوم الشعري ، و النقديّ معاً ؛ إذْ مَن البيِّن أنَّ ما أعطى الشعريَّة العربية ذلك الثراءَ في الشكل ، و المحتوى هو « انفتاحُ الثقافة العربية على الثقافات الأخرى في مجالات الأدب ، و المنطق ، و الفلسفة ، و هو ما أسهم في تطور الرؤية النقدية الشعرية ، و تغذيتها بأفكار ، و مبادئ فلسفة يونانية ، و هو ما دفع إلى تحول الإبداع الشعري ، و خروجه شيئًا فشيئًا عن النموذج الشفويّ الجاهلّي شكلاً ، و محتًوى »[1] .

إنَّ أدونيس ، و بالنظر إلى إستراتيجية الشعرية لديهِ ، إنما ينطلُق في مفهومه للشعرية من زاوية الانتاج الشعري متأثرا بالعوامل المحيطة ، و المؤثرة في هذا الانتاج ، و إذنْ فهو لا يولي كبير اكتراث بعملية دراسة الشعر ذاته ، بمقدار ما يهتم بتلك الحركية التاريخانية للشعرية حتى ، و إن بَدا على المستوى النظري في مواضع متنكّرا لذلك المنهج من التناول .

# الفصل الأول

## الخطاب الشعري بين الجمالية و الإيديولوجيا

### أولا الشعرية و الجمالية

[1] . سراته البشير , الشعرية الاختلاف النظرياتي و البعد المفهوماتي ، مجلة جذور,مرجع سابق , ص : 109

## أولاً : الشعرية و الجمالية :

### 1.1. في الجمال و الجمالية :

من الخصائص الهامَّة التي تميز مفهوَم الجمالِ تأسيُسه بدءاً ، و انتهاءً على إدراك ما يقع في مجال الرؤيةِ، حيث إنَّ ما تتأثر به الحواسُّ ، و المشاعُر هو . وحده . ما يمكُن اعتماُه مادةً للمفهوم الجمالي .

ثمة َترابطٌ أصيٌل بين الإنسان ، و الجمال ، ترابطٌ يتأسَّس معه موقُفنا من الظاهرة الجمالية التي تقضي بأنَّ الإنسانَ في حدِّ ذاته كائن جمآلي ، تنتظم كينونتهُ بمقدار تحققِ هذه القيمة فيه ، وفي العالم من حوله . و إن نشدانَ هذا الإنسانَ للجمال في كل ما يقُع تحتَ دائرة حواسِّه ليشي بقوة تلك العلاقة التي نقفُ عليها في أقدم صلاته بالكونِ ، و بالناس ، و في بداياته الأولى حيَن كان حريصًا على التكيفّ مع

جمالية المحيط ، و بأكملِ أشكال التجاُوب معه ، و انطلاقاً من هذا الأساس يتجلّى صدقُ ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني **شللر Schiller** ( 1759 . 1805) حيَن قالَ : « لا شيء َغير ُالجمال بقادرٍعلى أن يجعل العالم بأسره سعيداً »[1].

إنَّ سعي الإنسان ذاك إنما تحمله عليه الفطرةُ ، وهو نزوع من أجل تحقيق أقرب أوضاع الرضا على هذا العالم ، من خلال اتصاله الحسّي بمعطياته التي تلبي له ذلك الرضا ، من خلال السمات الجمالية التي تتمظهر فيها « فالإنسان موجوٌد جماليٌّ موجود مفطور على النزوع إلى الجمال ، و هو منْ ثمَّ يمتلك قلدًون الوعي الجمالي ، و لعلَّ الوعي الجماليَّ من أهمِّ أشكال الوعي الإنساني ّ و تنجم أهميته عن مساهمته في إغناء الجانب المعرفي من وجودنا ، و في تطوير قدراتنا على الاكتشاف الدائم لأنفسنا ، و للعالم من حولنا »[2].

وهذا الارتباطُ القائم بين الحواسِّ ، و فكرة الجمال يستمدُّ روحه من تعلّق أحكامنا الجمالية أساًسا بما حولنا من الموجودات ، و كون الطبيعة مصدًأولَ للجمال ، وثمة َتساؤلٌ يثُار ههنا حول ما إذا كان من الصواب الاعتداُد بأفضلية الجمال الطبيعّي على ذاك الذي نقف عليه متحقّقا في الفن ، و عمَّا إذا كانَ صحيًحا : أنَّ قصارى ما يمكن للجمال الفني تحقيقُه هو أن يقترَب من حدود الجمال الطبيعّي ، وفق ما تذهب إليه بعض الآراء الشائعِة .

**أ. في الفلسفة و النقد الغربيين :**

بالنظر إلى ما يصدر عنه كلُّ جمالٍ ، من حيث القيمةُ ، فإنَّ الفنَّ باعتبار قيامه استجابةً لحاجات الروح ، و امتياحه من أفراحها ، و أشواقها يعدُّ الجمال الناشئ عنها أرفَع من حيث الكيفُ عما نراه من تجليات جمالية نقف عليها في الطبيعة المادية ، و إلى ذلك يذهب **هيجل Hegel** في تصوره لسمو

[1] ). فريدريك شيللر ، في التربية الجمالية للإنسان .تر وفاء محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط سنة 1991 ص: 295 .

[2] ) _ أحمد محمود خليل , في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي دار الفكر دمشق ، ط 1 سنة 1996, ص20.

قيمة الجمال الفني ، « فمادام الروح أسمى من الطبيعة ، فإنَّ سموَّه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته ، لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعّي لأنه نتاج للروح ، إنَّ كلَّ ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجودٌ في الطبيعة »[1]

إنَّ ملَمَح الحسية ، الذي يستتبُع عمليةَ التقدير التي يحظى بها العنصر الجمالّي ، إنما هو استجابة تاريخية للحظة صياغة المفهوم الجمالي ، الذي ارتبط راهنهُ بالمنزع الحسّي الذي جاء لاستيفاء أدوات التجريد، و إن نظرةً في تطور علم الجمال ، و أدبياته « تكشفُ عْن أنّ إشكاليتهَ تعود إلى منطلقه الأول ، ثمَّ إلى السياق الثقافّي الذي نما ، و تطوَّر فيه ذلك أن مؤّسسه **ألكسندر بومغارتن** **Alexander Baumgarten** ( 1714. 1762م ) أرادَ له أن يكون علًما للإدراك الحسي لإكمال المعرفة العقلية المجردة ، و هذا يعني أن علَم الجمال بدأ ، و ظلَّ مقصوًراعلى الإحساس ، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفُسه حسيًّا مع أنَّ هذا ينطوي على مفارقة عميقةٍ ، تتمثل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمةً ، و معنى ، مع ماهيته الحسية »[2]

إن أيَّ محاولة ، للوقوف على مفهوم دقيق للجمال لا ينبغي لها بحال أنْ تغفل المتلقي باعتباره طرفاً فاعلا في العملية الأدبية ، من زاوية تلقيه للنص ، و طبيعة تحديده للقيمة الجمالية التي ينطوي عليها ذلك النصُّ ، كما من شأن كل دراسة للجمال أن تتناولَ النصَّ ، بالنظر إلى وصفه إنتاجاً خاضًعا لقوانين الصناعة الأدبية التي يحملُ أعباءهَا أهل الصناعة أنفسهم .

من الجدير القولُ أنَّ قدَم السبق ، في مجال الدراسات الجمالية ، كانت للفلاسفة الإغريق دون غيرهم ، و على آثار تلك الدراسات تأسَّست أغلبُ نظريات علم الجمال ، لقد ردَّ سقراط **Sōkrátēs** قديماً مفهوم الجمال إلى العقل المدرك ، الذي يحكم عليه من زاوية القيمة بمقتضى تقديره

---

[1] ). هيجل , المدخل إلى علم الجمال , فكرة الجمال , ترجمة جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ط3 1988 ص: 8

[2] . هلال الجهاد .جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي .مركز دراسات الوحدة العربية .بيروت لبنان ط1، 2007. ص : 11

للوظيفة التي تتحقق بموجبه ، و على هذا المعيار تحدَّد انبناء المفهوم لديه على أساس من التزامن المتحقق بين الجمال ، و الجودة ، بحيث لا يخلو الشيء موضع الحكم الجمالي من أحدهما ، و سقراط بهذا الشكل يفترض دائما الوظيفة ، و الاستعمال بما يخرج مفهوم الجمال عن الإطلاق ، و العموم في ذات الأشياء الجميلة ، و يفترضُ مجالا للنسبية خاصة مع اعتداده الواضح بالعقل . « إن حظ الشيء من الروعة ، و الجودة يتناسب مع النفع ، و الغاية المرجوَّة منه ، و على العكس من ذلك فالقبيح ، و الرديء هو الشيء الذي لا جدوى منه »[1].

ويبدو أن النسبية التي يطرحها **سقراط** لا تخدش موضوعيةَ الجمال لديه من زاوية نظرته إلى العقل على أنه واحدٌ لدى البشر ، و هو في هذا المنحى بنجوة عن نظرة السفسطائيين الذين ردُّوا منشأ النسبية ، في مفهوم الجمال إلى خضوعه للذة الحسية ؛ بحيثُ يصدُر عنها كلُّ تقييم جمالّي ، و قد زعموا أن النسبيةَ إنما هي متأتيةٌ من اعتماد هذا النوع من المعرفة على الحواس ، ذات الطابع الذاتي، و الخاضعة في مجملها لقوانين العقل، و اعتباراته فضلا عن بقية الانفعالات الفردية مما يصرف الجمالَ عن الثبات في بعده القيمي، و بقائه عرضةً للتغير ، و التبدل مع الأزمنة، و الأمكنة الطارئة .

أما أفلاطون فقد انطلق في موقفه من الجمال ، و مفهومه من فلسفته المثالية ، وقد آمَن بتضمن الأشياء للجمال المطلق ، و نحا نحو سقراطَ في الأخذ بموضوعية المعيار الجمالي ، ولكنه لم يردَّ الأمر إلى العقل المدرك ، و إنما أخذ بفكرة افتراض العالم المثالي الذي يقبع وراء العالم المادي، وهو ما سبق أن سميناه عالم المثل ، ومن خلال تصوِرِ لهذا العالم ، جاءت مفاهيمُه للجمال قائمةً على أساس من هذه النظرية ؛ بحيث نفى قطعيًّا عالم المادة ، و اكتفى بأن يجعَل منه ظلاًّ لعالم المثل ، و عليه ، فإن المعرفة الجمالية عنده تنشأُ من مجرد الإحساس الذي هو جزءٌ من العقل الذي قسَّمه أفلاطون « إلى فكر و

---

[1] . أوفسيانيكو .م و سميرنوفا ، ز . موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر باسم السقا دار الفارابي بيروت ط 2 . 1979. ص 14

حسّ ، و الأول منهما هو الأرفُع ، و المثال ، و الأنموذج ، و الحس صورة عن الفكر ، و لكنها لا تكون الأصل ، و المصدر ، و ما جمال الأشياء سوى صورة عنه »[1] .

وانطلاقاً من هذا التقييم للجمال على أسس النظرية المثالية الأفلاطونية ، جاء تقدير العمل الفني مؤسسا على عملية المشابهة للأنموذج المطلق ، بحيثُ « تصبُح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال ، و يقرب هذا الشبهُ ، و يبعد بمقدار ما فيها من جمال ، و العمل الفني نقٌل ، أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال ، فهو إذنْ شبيه بالشبه ، و الجمال الذي يتمثل فيه يقلُّ عنه في الأشياء ، كما أنَّ جمال هذه الأشياءِ بدورها أقلُّ منه في المثال ، و الجمال في المثال جمالٌ مطلٌق ، أمَّا في الأشياء ، فهو نسبيٌّ »[2] .

و قد استثمرت الأفلاطونية الجديدةُ ، فيَما بعد فكرةَ أفلاطون القائمة على ردِّ الحقائق إلى العوالم المفارقةو، ذلك عبرَ نظرية الفيض التي تقولُ بأسبقية عالم الّروح على عالم المادة ، و الذي يخضع في مجمله إلى خداع الحواس التي تخيل للإنسان من مظاهر الكون ما ليس له صلة بالحقيقة في جوهرها ، هذا الجوهر الذي ينفرُد به عالم الروح ، « وهذه الحقيقةُ تمتدُّ في الأشياء إلى أنْ تظهَر ظلالها التي ندركها بالحواس ، فالجمالُ الذي ندركه بالحواّس ليس هو جوهر الجمال ، و إنما إدراك الجمال ( تلك الحقيقة النورانية ) لا يتأتَّى إلا بأداة من نفس الجوهر هي الروح ...، وهي في سبيل هذا الإدراك في حاجة إلى رياضة تصفيها ، و تنقِّيها إلى أنْ تصبح في حالة مناسبةٍ لإدراك ذلك الجمالِ »[3]

أمَّا أرسطو ، فقدْ مثَّل بحق وجًها مختلًفا للنظرة الجمالية ، بْل أسس لمنحى جديد في سياق التحليل العلمي للخبرة الجمالية ، وبدايةً أظهَر اعتراضًا شديدًا لذلك الوجه من التأليف الإثنيّني المفروض على الجمال ، و الذي يشتطُّ في الجمع بين الجميل ، و الجيدّ ، كقيمتين أساسيتين ، تستتبعان الأحكام

---

[1] ) – خليل الموسى . جماليات الشعرية ص: 14.

[2] ) ــ عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة .دار الفكر العربي القاهرة 1992 م . ص 31 , 32

3 ) ــ المرجع السابق. ص: 36

الجمالية ، وقد رد أرسطو معيار الجودة الذي قضى به من سبقه، و استبعد تعيينه معياًرا للتقييم ، بحجة أنَّ هذا الشرط مستوجبٌ للفعل ، و الوظيفة ، و هو ألصُق بما ليس من الجمادات التي تقبل عدَّها ظواهَر جماليةً على الرغم من انتفاء الوظيفة ، و الاستعمال عنها جملةً ،و تفصيلاً .

ومن هذا الوجه اعتبَر أرسطو الفنَّ عامةً أداةً للإمتاع ، بما يتوفر عليه من الكفايات الجمالية ، ومن عناصر الانتظام ، و التناسق ، و الانسجام ، و الوضوح في غير ما حاجة إلى افتراض أدنى حدٍّ من الوظائف الاستعمالية التي تضيق عنها مفهومات الجمال، وقد ذكر أنَّ « من أهمِّ معايير **الرائِع** هو الترتيب ، و التناسب ، و الوضوح »[1]. و قد نفى أن يكون ثمةَ عالمٌ مثاليٌّ ، مفارقٌ لعالم المادة كما رأى بكُمون الجمال في العقل ، و تحققه في الطبيعة على نحوٍ ، يتجاوُز مجرَد المحاكاةِ إلى التصرف في حضورها الفني تصرفاً متضمنا الحسَن ، أو السيَئ على حدٍّ سواءَ ، بشكل لا ينأى بها عن الجمالية .

**معيار الجمال في منظور الغرب المحدثين :**

يعدّ **كانط Immanuel Kant** واحدًا من أبرزِ فلاسفة الغرب الذين خاضُوا في مسألة الجمال معتمدًا على مدارات ثلاث :

1. مدار المعرفة الذهنية الخالصة ، و التي تتأتى من خلال تنظيم المدركات الخارجية في إطارها الحسي ، بواسطة محددات زمانية ، و مكانية ، هي في حقيقتها لا تتوفُّر على وجود موضوعيٍّ، و إنما يتحقق لها ذلك الحضوُر في ذهن الإنسان فقط بما يتيح تنظيًما للصور على نحو ما .

2. الحكُم على الجميل . و قد ردَّه إلى مبدأ الغاية التي يتأتَّى من خلال أدواتها العقلية ، ذلك الأثر السيكلوجي الذي يترك شعوًرا باللذة ، « و الحكم على الجميل مختلفٌ عند **كانط** عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي ، لأنه حكٌم منعكٌس ، لا يقُع على الأشياء الخارجية ، و إنما يقع على الذات نفسِها ، و ما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية ، ذلك لأن الجميَل لا يندرُج تحت تصوٌّر معين من

[1] ) ـــ م. أوفسيانيكوف ، ز سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية , ص23

تصورات الذهنِ، لأنه ليس حكًما منطقيًّا ، ناتجاً عن تعميم ، و لكنه حكٌم خاصٌّ »[1] ، ومن هذا المنطلق جعل كانط من الأحكام الجماليةّ أحكاًما فرديةً ، تختلف إلى حدِّ التضاد ، لأنها خاضعة للانطباعات الشخصيَّة ، فما يراه البعض جميلاً قد يراه الآخر قبيحاً .

3. مدار الأخلاق . و هي منبثقة في ضوابطها عن مجال الإرادة الحرة في الاختيار ، و تعتمد على العقل المدرك .

ولئن جعَل كانط من الطبيعة مصدًرا أول للجمال ، و نظَر إلى الفّن على أنه وجهٌ من وجوه التقليد، فلقد أفرغَ الفّن للفن حين صرفه عن المنفعة ، و نظر للجمالِ على أنّه استجابةٌ للحاجة الشعوريةّ .

وقد استنبط شروطَ الحكم الجمالي فعدَّها أربعةً معتمدًا على قائمة المقولاتِ المنطقيَّة وفق محددات الكيف ، و الكم ، و الجهة ، و العلاقة ، فإذا الحكُم الجماليُّ عندَه كلِّي خالٍ من المنفعة ، ضروريٌّ من حيث الجهة ، « له أصولٌ مشتركةٌ لدى جميع أفراد الإنسانيةّ ، فالذات الإنسانية طبيعتها واحدة ، و يمكنها أن تستجيب استجابةً واحدةً عندما تكونُ بصدد الجميلِ »[2] ، كما أنه حكم غائيٌّ ، و إن نأتْ غايتهُ عن التحديد ، وبدتْ غير متعيِّنة .

ولفرط جموحِ كانط إلى الفنية المذكورة ، وانصرافه عن التخلص إلى مجرّد الجمال الطبيعي ، فقد بدا لبعض الفلاسفة الغرب تجافيه جادةَ الصواب ، و رأوا في طرحه ذاكَ بعضَ الفجوات التي راموا سدَّها ، فقد انبرى **شللر** 1759. 1805 وهو واحد من هؤلاء إلى « تجاوز ذاتية الفكر الكانطي ، و تجريده ، و حاول أن يتصوَّر بالفكر ، و يحقق في الفن الوحدة ، و المصالحة بصفتهما التعبير الأوحد عن الحقيقة »[3] ، كما خاض في مفهوم الجمال ، و سبر طبيعته ، و يبدو أنه «اهتم في مرحلة معينة من نشاطه

---

[1] . أميرة حلمي مطر . مقدمة في علم الجمال و فلسفة الفن .دار المعارف . ط1، 1989 ص: 11

[2] ) المرجع نفسه , ص : 11

[3]) هيجل. المدخل إلى علم الجمال . فكرة الجمال ص: 113.

بعلاقات العمل الفني بالفكر اهتمامًا فاق ما كان يقتضيه الجمال الرائق الهادي للعمل الفني »[1] ، و شللر واحدٌ ممن يقيمون مفهوَم الجمال على المستوى الفكري ، و « موضوع هذا المستوى الجمالي هو الأشكال ، و الأحجام ، و الألوان ، و ههنـا نتعقّب الجمال غريزيًّا ، و مباشرا عبر بعض المداخل الحسية في جغرافية الجسد الإنساني » [2].

ومن بين فلاسفة العصر الذين وقفوا من القيم الجمالية موقف التفسير النفسي الذي يردُّ الجمالية إلى الذات الفيلسوف الأمريكي **جورج سانتيانا Jorge Ruiz De Santayana** 1863 . 1952 ؛ إذ يتعيُن الجمال بالنسبة إليه مقروناً إلى الإحساس به إحساسا واعيـا متجاوزًحدود التذوق و الشعور إلى مصاف التقييم ، « ويرى سانتيانا أنَّ الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان ، و قولنا : إنَّ هناك جمالا لا ندركه ، يساوي قولنا : إنَّ هناكَ إحساًسا لا نشعر به ، و الإحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخرى ، لأنه إحساسٌ ، و إنْ كان يخاطبُ الشعوَر إلا أنه مصحوبٌ بإدراك ، و بحكم نقديٍّ ، أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضل الأشياءَ ، لأنها تنطوي على جمال معين ، و إنما تصبح الأشياء جميلةً ، و ذاتَ قيمةٍ لأننا نفضلها »[3].

و عن الموقف من اللذة المتحققة ضمن التلقي الجمالي ، يرى **سانتيانا** أنَّ ثمةَ بوناً شاسعاً بين إحساسنا بالجمال ، و ذلك الإحساس الذي يورثه إدراكنا للذات الجسمية ، و إنَّ ما نحسُّ به إزاء الجميل لا يخضع لحاسة بعينهِا ، كما يقع ذلك مع الطعام ، أو الشراب ، بل اللذة الجمالية مستغرَقةٌ لكافة أدوات الإدراك ، بينما تنصرف إحساساتنا بلذات الجسم إلى أعضاء بعينها ، « وهي تفرقة تستند

---

[1]). المرجع نفسه, ص :113

[2]) أحمد الخليل. الكون الشعري . مدارات و مسارات في التذوق الجمالي الهيئة العامة السورية للكتاب . دمشق , ط1, 2007 ص:15. .

[3]). أميرة حلمي مطر . مقدمة في علم الجمال ص: 12

إلى القول بأننا عندما نكون بصدد اللذة الجمالية فإننا نكتسب شعورا ، أو وهماً بأننا أحرار من أجسادنا ، أمَّا اللذات الأخرى فلا تكسبنا هذا الوهم » [1].

**ب. الجمالية في الفكر ، و النقد العربي:**

لا نكاُد نجُد في رصد الغرب لتاريخ النظرية الجمالية اعترافاً صريحاً لفضل العرب في إثراء المعرفة الجمالية ، على الرغم من جهود السابقين في تناول الظواهر الفنية ، و الموضوعات الجمالية تناولا يقترب إلى حد كبير من مفهومات النظرية الجمالية الحديثة ، على الأقل في طرق القضايا المتعلقة بالانسجام ، و التناسق ، و النظم ، و الأشكال ، و المضامين ، و أثر ذلك كله في تقبل الكائن الجمالي ، ولعل ما زاد هذا الإقصاء إمعاناً خوض بعض المتأخرين في الوقوف حيالَ تلك الجهود موقفهم آخذين عن الغرب ما أثمرته بحوثهم النقدية ، و الفلسفية جميًعا في هذا المضمار ، دون الالتفات إلى الرصيد العربي في مجال النظرية ، إنْ لم يستتبْع ذلك وجه من وجوه التنكر ، و الازدراء .

يذهبُ **عز الدين اسماعيل** ، في سياق حديثه عن تطور النظرية الجمالية إلى الإشارة بالقطع إلى عدم تبلورها ، أو اكتمالها ، و أشهَد على ذلك غيابَ تناول النظرية الجمالية ، في كتاب أفرَد لها من لدنْ أحد الفلاسفة العرب ، يوضح أبعاَدها ، و طبيعة التصور النظري لعناصر تكوينها ، وأشار إلى أنه « إذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعَي الجماليَّ عند المفكرين ، و عامة الشعب في أمة من الأمم ، فإن النظرية التي تُصوِّر لنا هذا الوعَي لم تصور بعد من حيث هي ، و إذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التي يتمثل فيها تطور الوعي الجمالي في الأمة ، فإنَّ

---

[1] ). المرجع نفسه , ص : 12

تاريخَ هذا الوعي لم يتمثل في تاريخ الفكر العربي بوضوح فضلاً عنْ أن يصوِّر لنا تطورا ملحوظاً »[1]

هذا ، و إنَّ الكاتبَ في السياق ذاته يثبتُ للعرب في جاهليتهِم معرفتهم بالجمال ، و إنْ كانت تلك المعرفة غير مؤيدة بما ينبغي لها من الوعي الناتج عن التأمل ، و التركيب .[2] ، و الأمر مردود إلى أن مظاهَر الحياة الفكرية للجاهلِّي محدودةٌ في جوانبها ، فهي « في أسمى مكان وصلت إليه تتمثل لنا في إنتاجه الفني ، أو الشعري على وجه التحديد ، وطبيعي جدًّا أنْ يكون للعربي ، و قد وصَل إلى مرحلة الإنتاج الفّني الراقي ( الشعر في صورته القديمة الناضجة ) نظرته إلى الكون ، و تذوقه لمظاهر الجمال و القبح فيه »[3] .

و على كلٍّ ، فإنَّ خلوَّ يد العربي . افتراضاً . من سائر مناحي الجمالية التي كان يمكن أن تحظى بها حياته في مظاهرها الحضرية . فيما لو كانت . لا يبيُح لنا بحال أن ننفي ذلك الإنتاج الفني ، مما اصطلح على اعتباره ديواناً للعرب ، و « هلْ من سبيل إلى إنكار ما في الشعر الجاهلي من تصوير لجمالية الإنسان ، و الحيوان ، و النبات ، و الجماد ؟! وهلْ من الممكن أن يصدَر ذلكَ التصويُر إلا عن حسٍّ جمالّي ، و عن وعيٍ جمالي ، و عن رؤية جمالية محددة ؟! »[4]

لقد تمكّن ذلك الشعر في الفترة ذاتها ، من أنْ يستوعب تجربةَ الإنسان الجاهلّي في حياته ، و يقدم صورةً مكتملةَ الجوانب حول تصاريف تلك الحياة ، و هو من جانب فني حقق كافة الخصائص الجمالية التي تقوم عليها تلك المرحلة الإبداعيةُ ، ناقلةً الأجواءَ النفسية للمجتمع فوق ما تتضمَّنه تلك الصور الفنيةُ التعبيرية من أدوات الانسجام، و الانتظام النصّي المكتمل .

[1] ). عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي , ص: 109

[2] ) انظر المرجع نفسه. ص 109.

[3] ). المرجع نفسه ص: 109

[4] ). أحمد محمود خليل . في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي . ص 34

« لقد كان العربي ، في عصر ما قبل الإسلام ، يدرك عالمه اَلحسيَّ ، في مخيلته المرتسمة من الظواهر الطبيعية القسرية بجفائها ، فاستبدلَالتعبير َ التصويريَّ المجازيَّ . دونَ وعيٍ منه . بالمكِّون التقني الحضري ، و بذلك يفصل ممارسة الصياغة المدنية التي لم يفلح في خلقها من مشارب التفكير ، معوِّضاً إيَّاها باللجوء إلى استخدام مبدأ إنتاج الشكل التصوري في مجازه النابع من فكرة الشيء العياني ّ، وتجسيده في قالب فّني فعكست الكلمة ُالشعريَّة صورة الشيء المادي المرتسم في مخيلة الشاعر ، فاقتضى التطابق بين "الكلمة و الصورة" ، و "الصورة و الرسم" إلى التعامل مع الانسجام ، و الإيقاع في الفن ، و هو ما يمكن التعبير عنه بمقياس الجمال في أثرهم الفني» [1]ومن خلال هذا التعويض ، و الاستبدال عبر َ نظام الصورة، تحققتْ جمالية التعبير الشعرّي ، الذي ترك خصوصية ًفي أشكال الخطاب الجمالي لتلك الحقبة .

إنَّ النزعة العقلانية التي تميزتْ بها نظراتُ الفلاسفة العرب و منهم **أبو حيان التوحيدي** لَهِي من أبرز إرهاصات التصور الجمالي في الدراسات العربية ، و هو في تناوله لعلم الجمالِ ، يقتربُ إلى حدٍّ كبير من معطيات النظرية الحديثة ، بحيث أفاَد التوحيدي من احتكاكه بالثقافات الأخرى ، و بما أتاحته الترجمات المتنوعة لتراث تلك الأمم ، وما اشتملت عليه من آراء ، و نظرات في فلسفة الجمال ،و الفن ، كما وعى أطرافاً من تلك الشذراتِ ، و قد أتاحتْ له طبيعة ُالتمّرس التي لديه في عدد من الفنون أنْ يتحدد وعيهُ الجمالي، بما يثمر موقفه من الظاهرة فقد « كان فنانا و فيلسوفا فنيا ، و لعله أول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذا من آراء معاصريه ، و مدمجا بأسلوبه بل لعله أضاف إليه من أفكاره ، و حصر فيه من الآراء المتفقة مع آرائه ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة »[2]

---

[1] ). عبد القادر فيدوح . الجمالية في الفكر العربي . من منشورات اتحاد الكتاب العرب .1999 ص: 12.

[2] ). عفيف البهنسي . فلسفة الفن عند التوحيدي . دار الفكر .1987. ص: 13

اقترنت الجمالية عند التوحيدي بفكرة الكمال التي تَرِد في الثقافة العربية ، و الإسلامية مرتبطة بالعالم الآخر ضمن جملة من المستويات ، هي المستوى الوجودي و المستوى المعرفي القائم على محددات العالم المادي و المعنوي للإنسان ، ثم المستوى الثالث المنوط بالمعيار الجمالي ، ووفق هذه الأنساق ترتسم معالم المنظومة المعرفية لديه و تتعين أبرز القضايا الجمالية التي شكلت فيما بينها رؤيته التي أسست لعلم الجمال العربي في القرن الرابع .

« إنَّ أبا حيان التوحيدي الذي بلَغ الذروة في فهمه حركة الكون ، كما تداولَتْها ثقافةُ عصره ، قد أقام نسقَه الفلسفيَّ على هذه المبادئ ، و التي يتحقَّقُ على أساسِها نُمُو هذا العالم ، و مشروعيته بناءً على ما عُرِف عنده بمقولة " وجود الحق الأول " ، و على هذا يتَصَوَّر التوحيدي رؤيةَ العالم في ضوء نظرية الأنساق الكليَّة انطلاقاً من مبدأ الذاتية التي تتعاملُ مع الوجود ضمن حركة التطلع لمعرفة الله ، و الفناء فيه ... ولعلَّ مردَّ ذلك في منظور أبي حيان أنه لا جمالَ للإنسانِ بطبيعتهِ ، بل بالتحقيق المطلق لحركتهِ الدائبة التي ترغبُ في معرفة صفات الحقّ »[1]

وبذا ، فإنَّ دأَبَ الإنسان في حركة الوجود ، من أجل تحقيقِ أمثَل قيمةٍ بالنسبة إليه ، من خلال إدراكه للعالم المطلق الذي تحققت في أعاليه صفات الكمال الإلهي ، لخلوّه من ابتذال المادة و الصورة ، و تعلقه بالعالم الآخر ، ويأتي في سياقِ الكمالات المطلقة نطاق الكمال الروحاني ، ثمَّ الجْرمي الذي يقلُّ عنه من حيث القيمةُ لاجتماع الصورة ، و المادة فيه ، أمّا بالنسبة للكمال المقيدّ ، فيَقُع الكمالُ الإنسانيُّ الصوري في أعلى مراقيه ، ليليهَ الكمالُ الحيوَاني ثم الهيولاني ، و هو أبسط أشكال التكوين و تدنو قيمته لارتباطه التام بالمادة[2].

---

[1] ). عبد القادر فيدوح . الجمالية في الفكر العربي ص: 62

[2] ). انظر سعد الدين كليب , مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي . مجلة المعرفة. ع 371 سوريا .. 1994 نقلا عن عبد القادر فيدوح الجمالية ص: 63

و مع معاينةِ هذه الأوضاعِ التي تكون عليها الموجوداتُ، يناطُ بالإنسان أن يترقى في مدارج الإدراك، و الكينونة إلى ما يحقِّق له أسمى مراتب الكمال الإنساني، وفق هذه الفلسفة التي تمتاُح من المثاليَّة طوًر و من التجريبيَّة ، و المعياريَّ ة أطواًر

إن طبيعةَ المعرفة الجماليَّة بالنسبة للتوحيدي إنما تقومُ « على معرفةِ النفسِ التي هي جزء من كلٍّ، ولا بدَّ لمعرفة الكلِّ من معرفة الجزء، و إنْ كانت تلك المعرفةُ لا تقتصُر على العقل أداةً لها, بل تعتمدُ أيضًا على الحس الإنساني أداة العقل في الإدراك ، و المعرفة، و لما كانت هذه النظريةُ تنطلُق من أسسٍ دينيةٍ ، صوفيةٍ ، قائمةٍ على دعوةِ الإنسان إلى التسامي لمعرفة الخالقِ موجدِ الموجودات ، عن طريقِ المعرفة ، وإعلاء شأنِ العقلِ على الحواسِّ، لأن العقَل يستضيءُ بالعلَّة الأولى ، فإنَّ التوحيدي يرى العالمَ ، و يفسِّر وجود الأشياءِ تفسيراً دينيًّا، صوفيًّا، يغلُب فيه مفهومُ الإله على مفهومي الإنسان ، و الكونِ »[1]

وبمقارنة الموقف الجمالّي لأفلاطون مع التوحيدي ، يتجلَّى فارقُ الاعتقادِ في حضور كمالِ الجمال ، و تجسُّدِه في عالم المادَّة ، فإنَّ أفلاطونَ . عبر نظريته المثالية . يعلِّق الجميَل بعالم المثُل ، و ينفي عنه أن يكون صفةً للأشياء في الأرض ، فإنْ وُجِدَ ، فإنَّه مجرُد محاكاةٍ لما هو موجوٌد على وجهِ الحقيقة المطلقة في عالم المثل ، « بينَما يرَى التوحيديُّ أنَّ صفاتِ الله، و أفعالَه هي المثلَ الأعلى في الحْسن ، و أنَّ الأشياءَ كلَّها تستمدُّ جمالها من تلكَ الصفاتِ ، و الأفعال »[2] ؛ إذِ اللهُ مصدُر الجمال في تلك الأشياء ، و إن قصَّرْت دونهَ ، و كانتْ أبعَد عن أن تبلَغ درجةَ صفاته في الكمالِ ، فإنها « من الحُسْن في غاية لا يجوُز أن يكونَ فيها ، و في درجتها شيءٌ من المستحَسنَاتِ ، لأنها هي سببُ حُسنِ كلِّ حُسْنٍ ، و هي التي تفيضُ الحْسَن على غيرها ؛ إذْ

[1]. حسين الصديق . فلسفة الجمال و مسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي . دار القلم العربي سوريا حلب . ط1 2003 . ص:93

[2]. المرجع نفسه ص 94.

كانتْ معدنَه ، و مبدأَه ، و إنما نالت الأشياء كلُّها الحسن ، و الجمال و البهاء منها ، و بها » [1] .

و مجالُ توفيق النفس لإدراك الجمالِ أنْ تحيطَ علّما بعالمها الصغير ، قبل أن ترقَى إلى استكناه عالم الألوهيَّة ، بما فيه من أسرار الكمال ، « فمْن أخلاقِ النفسِ الناطقةِ . إذا صَفَتْ . البحثُ عن الإنسان ، ثم عن العالم لأنه إذا عُرِف الإنسانُ فقد عُرف العالم الصغير ، و إذا عُرف العالم فقد عُرف الإنسان الكبيرُ ، و إذا عرف العالمين عرف الإلهُ الذي بوجودِ وُجِد ما وُجِد ، و بقدرته ثبتَ ما ثبتَ ، وبحكمته ترتَّبَ ما ترتَّبَ »[2] .

و من نماذج التصوُّر الفلسفي الصوفي ، الذي خاض في مسألة الجمالية ، ما أتى به **محيي الدين بن عربي** 358هـ. 638 هـ في هذا السياق، بما لا ينأى عن الموقف الديني الذي يؤسس للمفهوم ، منطلقًا من عقيدة وحدة الوجودِ التي تنفي عن المخلوقات حظّها من الوجود ، وتردُّ حضورها إلى ما يقُع من وهمِ خداعِ الحواسِّ .

يورد ابُن عربي لفظ الجلال ، و الجمال مقترنيَن دائما ، على ما يعنُّ من تباين بينهما في ظاهر الأمر ، فالجلالُ مجتَلَى للقوة ، و القهر و الغلبة ، أمَّا الجمالُ ، فهو مظهُر للطف، و الرحمة ، وقد اتصف المعشوقُ ، و هو الله بتبَينَك الصفتينِ ، بحيث تتركان أثرهما في نفس العبد من خلال التجلِّي الذي يثمر تلقِّيا لُدنِّيًّا للمعرفة ، و لمداخل الإدراك العقلُ ، و الحواسُّ و الوجدانُ.

---

[1]. أبو حيان التوحيد، الهوامل والشوامل، تحقيق : سيد كسروي دار النشر : دار الكتب العلمية – بيروت . لبنان – ط1 , 1422 هـ – 2001 م , ص : 69.

[2] ).أبو حيان التوحيدي .علي بن محمد بن العباس ، الإمتاع و المؤانسة .ج1 ،تحقيق أحمد أمين و أحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ط1 , 1424هـ ، ص 111.

وقد ذكَر ابن عربي في معرِض المكاشَفة ، و إزالَة الحُجب بين الخالق ، و المخلوق أنَّ الله َلا يتجلَّى لعباده البشرِ إلا بجلالِ جمالهِ، لعجزهم عن مظهر الجلال الذي هو مجتلَى للرهبة. يقولُ في ذلك : « و لحضرة الجلالِ السبعات الوجهية المحرِقة ، و لهذا لا يتجلَّى في جلاله أبدا ، ولكْن يتجلَّى في جلال جماله لعباده ، فبِه يقُع التجلي ، فيشهدون مظهَر ما ظهَر من القهر الإلهّي في العالم »[1] . و أُثر الجمال الإلهي على النفس هو الأنُس المنطبُع عليها من أثر المشاهدة المشرقة .

و الألوهيَّةُ من منظور ابن عربي هي المصدُر الأوَّلُ للجمال ، و ليس نزوع الإنسان نحو الجمال إلا لأنَّ الله جميٌل ، و بمقتضى الفطرة يكون سعُي الإنسان للتخلق بصفات الله التي هي صفات الكمال المطلق التي تخلُع على الموجودات ما فيها من انتظامٍ ، و حكمةٍ ، هي حكمة الصانع الحكيم الذي تجلى أثر جماله على المخلوقات فأثمر محبة لله ، وما سوى ذلك مما تعلقت به النفوس . و قد شاهتْ . هو من الجمال الخفّي الموقوف على الأغراض الدنيوية السفلى ، و الآيل بالطبيعة للتبدل ، و التغير ، فقد « انقسَأهل ُ الله ِ في حبِّ الجمال إلى قسمين : فمنا من نظَر إلى جمال الكمال ، وهو جمال الحكمة ، فأحبَّ الجمالَ في كلّ شيء لأنَّ كلَّ شيءٍ محكٌم ، هُو صنعةُ حكيمٍ ، فمن أحبَّ العالم َبهذا النظر ، فقد أحبَّه بحبِّ الله و ما أحبَّ إلاَّ جمال الله ، فجمالُ العالم جمالُ الله ،وصورةُ جماله دقيقةٌ ؛ أعني جمال الأشياء وهو الجمال المطلُق السَّاري ، وَمْن منَّا لا ينظر إلى الجمال ، و من منَّا لا ينظُر إلا إلى الجمال العرضي ...الذي يتعلق به الحبُّ العرضيوهو ظلٌ زائٌل ، و غَرضٌحائلٌ ، و جدٌلمائلٌ »[2]

و مَن البيِّن ، بالنظر إلى موقفِ كلٍّ من التوحيدي ، و ابن عربي ، ومن جرى على غرارهما من الفلاسفة المسلمين ذلك النزوعُ نَحو علَّة الكمالِ ، و استشراف الأعلى المطلق سعياً من أجل

---

[1]. محيي الدين بن عربي .الفتوحات المكية ,ج3، تحقيق أحمد شرف الدين . دار الكتب العلمية ، طبع1ة 1999 ص : 543.

[2]. أنظر : أحمد علي زهرة, مفهوم الحب و الجمال و الخمر , كتاب الصوفية و سبيلها إلى الحقيقة . ص 192 إلى 205

إدراك الجمال الحق ، و المثل الأوحد في كل حضور ، بما في ذلك كمالُ العمل الفني بوجهٍ من الوجوه ، و « من هنا تزايَدتِ القطيعةُ بين الصورة ، و المادة وصولاً إلى الجوهر ، أو الجمال المطلق ، و يتّفق الفلاسفة الصوفيُّون ...على أنَّ الجمالَ المطلَق هو الكمالُ الذي لا يتعيَّنُ في مادةٍ ، و لا يتكيَّفُ بشكلٍ ، أو هيئةٍ ن و الذي يحقق متعةً روحانيةً لا حسِّيةً ، لأنه ينتسبُ إلى عقل نسّبي ، بل إلى العقل الأول ، و هكذا ، فإنَّ الكمالَ المطلَق خالصٌ من أسر المادة »[1] .

## 2.1. جَدَلُ الشكلِ و المحتوَى

لم تعرفْ مفاهيُم الجمال في المنظور الغربي استقرَارًا، يتحدّد معه الموقفُ من النص الفني ، ومن لدن الجذور الأولى لتكوين النظرية القائمة على المحاكاة إلى الزمن الحاضر ، و أدوار الأحكام الجمالية تعرفُ تحولاتٍ بحَسبِ الخبرات الجمالية ، و الموقف من النص ، وما تتطلبه كل فلسفة من العمل الأدبي محلِّ التقييم الجمالي ، إنْ من جانب الشكل و المعطى الفني ، و إن من جانب المضمون ، و المحتوى فقد كان أفلاطون « ينزعُ نُزعة مثاليةً في فهم الجمال ، و ينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء ، ففي الأشياء جمال و هو جمال نسبيٌّ بالقياس إلى مثل الجمال »[2]، فهو متعلِّق أبدًا بالمطلق ، و المثالي فهذا الجمال المبثوث في عالم المادة الطبيعي صورة عن الجمال الحقيقي ، و ما الفنُّ عنده إلا تقليدٌ للتقليد .

« وهذا كلُّه يعني أنَّ الموضوعَ الجمالّي للظواهر ، و الأشياء ، و الكون ليسَ جميلا جمالا مطلقًا، و إنما يتصف بالجمال إذا كانَ في موضعه المناسب ،باعتباره محاكاةً للمثل الأعلى ، أو لفكرة الجمال و لو

---

[1]). عفيف البهنسي . علم الجمال و قراءات النص الفني . دار الشرق للنشر .مطبعة العجلوني . دمشق . ط1 2004 ، ص 126

[2]). عز الدين اسماعيل الأسس الجمالية , ص: 33

حازت عناصره الشكلية صفات الجمال كلها »[1] ، فالمعيار الأساس هو تحقق المحاكاة للجمال المطلق ، « فأفلاطون لم يسقط عناصر الجمال من الشكل و لكنه ربطها بالمثال المتخيل شكلاً و مضموناً »[2]، بل جعله متعلّقا بالقوى الإلهية التي تسِمه بالوضوح و الخير، وبمقدار علوّ مصدره ، فإنه يكتسب طابع الجمال .

ذاك ما علنه في محاورة فيدروس **Phaedrus** عن مزايا الجمال ، و هو يعزو للبصر قدرة إدراكه ، « فالجمال وحده هو الذي أوتي هذا القسطَ من الوضوح عند الرؤية، و لذلك كان أحبَّ الأشياء ، أمّا من لم يرتد الأسرار بدرجة عالية، أو ترك نفسه للفساد فإنه لا يسرع في الارتفاع إلى العالم العلوّي ، حيث يوجد الجمالُ المطلقُو،عندما يبصر مثل ذلك الشخصِ أمثلةً له في هذه الأرض ، لا يوجّه بصهذه الوجهة بدافع التقديسِ، بل نراه على العكس من ذلك يندفع بفعل اللذة ، فيسلك سلوكَ البهيم، و كأنَّه مصمِّم على التبذل، و التوالد، فلا يعود يخشى، أو يخجل من الإفراط في اتباع لذةٍ مضادَّة للطبيعة »[3] .

وقد جاء أرسطو في هذا السياق ليقدِّم تعديلا لآراء أفلاطون ، فرأيناه قد « قلب مفاهيم أستاذه في اعتماد مفاهيم الجمال الطبيعّي المجسد في الظواهر ، و الأشياء ، و الكون، و الإنسان في إطار العناصر الموضوعية الجمالية في الموضوع الجمالي وفق ما يراه المتلقي في نظام الواقع الطبيعي إذا حقق عناصر الوحدة، و التناسب، و التناغم, و الانسجام »[4]

وهو بهذا المنطلق يفصل فصلا تامًّا بين القيمة الجمالية، و القيمة الأخلاقية، و حينما عرض لفن المأساة أظهر جانبا غير قليل من الحرص على ضرورة توفير حظٍّ من التناظر، و الاعتدال كمظهر من

---

[1]). حسين جمعة التقابل في النص القرآني دراسة جمالية فكرية و أسلوبية . دار النمير دمشق ط1 2005 ص 28 .

[2] . المرجع نفسه , ص 28.

[3] .أفلاطون . فايدروس أو عن الجمال . ترجمة و تقديم أميرة حلمي مطر . دار غريب للطباعة القاهرة .ط 2000 , ص 109

[4] ). حسين جمعة. التقابل في النص القرآني . ص27

مظاهر العناية بالنواحي التطبيقية لشكل الفن ، تتسم النظرة الأفلاطونية بالعقلانية، و المثالية المفرطة بينما يجنح أرسطو إلى الواقعية في غير اطّراحٍ للعقل ، موجهاً الفنَّ إلى تجاوز الشكل ، و العمل على إثارة العواطف الإنسانية لتحقيق التطهير العاطفي .

وقد قال بفكرة التطهير هذه على نحو ، أو آخر َمْن ْع ُنوا ، فيما بعد بالتحليل النفسي ، واستبطان الذات حيث وجدوا «أن مهمة َالفن الأساسية أن يخرج محتويات اللاشعور المتراكم فرديا ، و جماعيا إلى ساحة الشعور ، وهذا الاستخراج واجبٌ ، لأنه يطهر الفنان حين يبدع العمل الفني، و القارئ حين يتلقاه و هم يرون لهذا السبب أنَّ كلَّ أثرٍ فني يحتوي على مضمون ظاهر، و آخر مستتر كالحلم تماماً »[1] .

أما **ديمقريطس Democritus** 370 ق.م فقد كانَ موضوعيًّا في نظرته إلى الجمال، واعتمد البعد المادي في تحديد جوهره « وقد تبنى هذا الفيلسوفُ مفهوَم الجميل الذي يجمع بين الشكل ، و المضمون »[2]، و الذي يجمع صفات الاعتدال ، وقد قامتْ دعوتهُ بموجب ذلك على اهتبال اللذات على أن تكون متعلقة بما هو جميل .

« يفترضُ في النتاج الفني أن ينشدَ أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، و ذلك على المستويين الشكلي ، و المضموني مَعاغير َ أنَّ من المنظرين َمن لا يجنح إلا إلى جمال المضمون ، و على رأس هؤلاء **هيجل** الذي كان يمثل مدرسة قائمةً بذاتها ، بمخالفته عن **كانط** صاحب المدرسة الجمالية التي كانت ترى الجمال متعلّقا بالشكل أو التعبير ، فالهيجليون يتمثلون جمال الفن على أنه مجموعة المدلولات ...على حين أنَّ الكانطيين يتوجهون نحو المستوى الشكلي الماثل في مجموعة الدلالات »[3] .

---

[1] . كارلوني و فيللو . النقد الأدبي , ترجمة كيتي سالم , بيروت , ط 1973، ص : 119.

[3] . عبد الملك مرتاض . نظرية النص الأدبي . دار هومة الجزائر، طا 2007 ص: 72

لئن كان بعض أنصارِ المضمون الأدّبي قد عدُّوا الشكل وجًها من جوه الملحقات الزخرفية التي تضيف إلى جوهر المضمون دون أنْ تنفرد بالقيمة المتوخاة من النص ، فقدْ فضلَت النظرية الشكلانية العناية بالشكل على حساب المضمون ، و المحتوى ، ورأت في هذا الأخير تابًعا يتحدَّد إطاره بمقدار تحقيق البعد الشكلي للنص الأدبي .

أما فيما قدمه العرب من نظرات حول معيار التقييم الجمالي، فإن البحث في مسيرة الجمالية ، و بحوثها النظرية عبر مسيرة الشعريَّة العربية بالذات لن يجد مشقةً في أنْ يدرك أنَّ الجمالية لم تقف عند حدود الموقف المثالي كمنطلق لتقييم النص الإبداعي ، و لا هي عكفت على المشهد الصوفي وحَده في تحديد معالم الظواهر الجمالية،كما أنها لم تتناول النصوص بالنظر إلى صفة النفعية ، و لا حتى الخلقية، وحدها, ولكن جُماع تلكَ المواقف كان يشكل منطلقاتٍ مختلفةً في التصدِّي للتجربة الفنية .

و الواقعة الجماليةُ عامة ، تتغاير بحسب السياقات الثقافية ، و المرجعيات الفنية التي يتكئ عليها ناقدٌ دون آخر ، و في حقبة ما دون غيرها ، ولعل ذلك الذي يفسر ما وقع بين النقاد،و البلاغيين في التراث النقدي العربي، فيما يتعلق بقضايا، و موضوعات الجمال من حيث اعتدادُهم بمناحي معينة من التأليف دون أخرى، و أخذهم بفكرة الجمال بالنظر إلى مضمون العمل الأدبي دون الشكل العارض، أو العكس ، أو بالنظر إلى الجمع بين الطرفين ، و اعتبارهما، وجهين لعملة النص الواحدة في غير حيدة إلى جهة بعينها .

لا شك أنَّ ما دار من خلاف حول أفضلية عناصر التشكيل ، و التوصيل في الشعر قد كان من ثمرات الاحتكاك بالآخر الغربي، فقد كان للنقاد العرب القدامى أن « تأثَّروا بالفلسفة اليونانية ، و آرائها حول الجمال ، ووقعوا في الاختلاف حول طبيعته ، و ماهية موضوعاته الجمالية ... فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده، و منهم من انتصر له في الشكل و

المضمون ، و لكنهم في الحالتين قدموا آراء جمالية لافتة للنظر ، فضلا عن دراستهم للفن الشعري في إطار مقاييس جمالية ، اتخذوها لأنفسهم كما رأيناه عند الجاحظ ، و ابن قتيبة ، و أبي بكر الصولي ، و القاضي الجرجاني ، و ابن طباطبا ، و ابن سينا ، و الفارابي ، و المرزوقي و عبد القاهر الجرجاني و غيرهم ...»[1].

ولعل الهدف الأساس المتوخى من وراء الدراسة الجمالية إنما هو قائٌم على تقصي فضاء التجربة الإنسانية بأبعادها الفنية ، و ظلالها الاجتماعية التي ما تنفكُّ تُشكل أجساماً من آثار الفن ، وعلم الجمال بهذا الأساس يأتي ليعالج قضيتين رئيستين : **أولاهما** مسألة الفضاء الشعري ، و طاقته الجمالية ؛أي ما يتوفر عليه النص من الناحية التشكيلية ، مما يتحدد بأدوات الإيقاع ، و النوع الشعري ، و تجليات اللغة في مختلف صورها الجمالية ، و**ثانيتهما** مسألة القيم الجمالية ، أو مساحة الوعي التي تشكل حظاً من المعرفة الجمالية ؛ إذ « مادام الوعُي مبدأ المعرفة ، و ما دام الجمال معرفة ، و مادامت العلاقة بينه ُ، و بين مبدئه الضروري تقوم على أن كلا منهما يؤطر الآخر ،و يباطنه في آن معاً ، فإنَّ ذلك سيؤدي إلى أن يكون الجمال وعياً ، و الوعي جمالا »[2] .

إنَّ النظر في هذا المجال يصدر عن علم بأنَّ الوعَي لا يكتفي برصد ظواهر الأشياء فقط ، و إنما ينظر في موقف الذات ضمَن تلك الظواهر ، فيما يرسم إطاراً للقيم الجمالية ، و هي « نسق من المفاهيم ، و المبادئ ، و المثل العليا التي توجه سلوكَنا ، و تحدِّد مواقفنا من أنفسنا ، و من العالم على الصعيدين الفردي ، و الاجتماعي ، و بها ينضبطُ إيقاع ُحياة الفرد

[1] ) . حسين جمعة التقابل , في النص القرآني ص: 32

[2] هلال الجهاد . جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري العربي .ص:25 .

و يتسق مع إيقاع حياة الجماعة »[1] ، بحيث تصبُح نظًاما عاًّما يتأسس على منواله السلوك الجمالي الذي ينبغي الالتزام به دون لحيٍَ .

إنَّ « القيم أفكاٌر ، أو تصورات يعتنقها الفرد ، أو الجماعة ، تجعل الاختيَار الحرَّ ، أو السلوك يتفُق مع ما تقبله الجماعة ، وكلُّ انحرافٍ عنها يولد عند الفرد شعوًرا بالخروج عن قاعدة الالتزام »[2] .

و المراد من مسألتي الفضاء الشعري ، و القيم الجمالية كغايتين لعلم الجمال عنصَرا الشكل ، و المضمون بوصفهما هدفين أساسين لكل إنتاجٍ إنسانيٍّ ، مهما اختلفا من حيث القيمة في الحضور و التأثير ، و كيفما وقع على جانبيهما الاختلاف في الموقف التقديري لفلاسفة الفن.

لقد بدا ولُع العرب بالكلمة الجميلة من قديم ، و فيما تناقلُوه من أشعار الجاهليين على ما في بعضه من مآخذ ، و هنات تخدش الحياء ، و الأخلاق يشي بنظرتهم إلى الجمال على أساس من مقومات الشكل التي يراعي الناظم جانبَ ها فوق ما يراعي من دواعي القيم الأخلاقية ، فاجتهاده في التأليف ن و في تنسيق الألفاظ ، و التراكيب ، و في المناسبة بين الأجزاء يشفع له سقطه ، فيما سواها مما تجب معه المؤاخذة .

لقد استولى جانب الحس في تمثُّل الجميل على نحو عمَّى على كل مظهر من مظاهر القيم المعنوية ، « فإذا كانت الصورةُ الحسيَّة هي التي لفتت الشاعَر القديمَ ، و كان اهتمامه ضئيلا، أو في حكم المعدوم بالصفات المعنوية ، و إذا كان النقدُ الأدبيُّ منذُ البداية قد استمدَّ ثمُ ُلَه الفنية من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كامرئ القيس ، و النابغة الذبياني ، و غيرهما فإنه يكون من الطبيعي أن نجَد النزعة الحسيةَ التي تمثَّلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الانحناء عند النقاد كذلك »[3].

---

[1] أحمد الخليل . الكون الشعري . مدارات و مسارات في التذوق الجمالي . ص: 18.

[2] محمد عزيز نظمي سالم ، القيم الجمالية ، دار المعارف ، القاهرة ، ص: 41.

[3] ). عز الدين اسماعيل , الأسس الجمالية ص: 111

لقد رأينا لكثير من النقادِ اعتداًدا بشكل القصيدة ، يحوز على مجال القيمة دونَ النظر إلى مضمونها الشريف أو غيره ، و هو ما أعلنه الجاحظ حين رأى أنَّ « المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجمي و العربي ، و البدوّي ، و القروي ن و المدني ، و إنما الشأن في إقامة الوزن ، و تخير اللفظ و سهولة المخرج ... و في صحة الطبع ، و جودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، و ضرب من النسج ، و جنسٌ من التصوير »[1] ، وقد شاطرفي ذلك أبو بكر الصولي حين عزلَ القيَم الدينية عن حرفة الشعر، في معرض دفاعِه عن أبي تمام، ودحض حجج من رماه بالكفر، وفي ذلك يقول « ما ظننتُ أنَّ كفًرا ينقص من شعرٍ ، و لا أنَّ إيماناً يزيد فيه »[2].

وذلك مذهبُ القاضي أبي الحسن بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني ( **ت 392هـ**) حين يذهبُ أبعدَ من ذلك في إقامةِ الجمال على الشكل دون اعتبارٍ لما يقفُه الدين من موقفٍ قد يغضُّ من شأن العمل الأدبي المسِفّ ، فهو يرى أنه لو «كانت الديانةُ عاراًعلى الشعر ، و كان سوءُ الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعرِ لوجبَ أن يمَّحَي اسم أبي نواس من الدواوين ، و يحذف ذكرهإذا عدَّت الطبقاتُ ، و لكانَ أولاهبذلك أهلُ الجاهلية ، و َمن تشهدُ الأمة عليه بالكفر ، و لوجبَ أن يكون كعبُ بن زهيرٍ ، و ابن الزبعرى ، و أضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه و سلم ، و عابَ من أصحابه بكْما خرًسا ، و بِكاء مفحَّمين »[3].

وكما كان للشكلِ الشعريِّ مؤيدوه ، كذلك للمحتوى من ناصروه و أنزله ، و عدَّه قوَام الفن ، بحيثُ لا يغني جمال الصورة عن المضمون الحافل بالقيم ، وقد تنبَّه الإمام أبي حامد الغزالي إلى هذه الفكرة ، و هو يحقِّق في معنى محبة العبد لله تعالى ، فقد رأى في كتاب الإحياء قريباً من هذا المعنى اللطيف ، فعزا للرؤيا القلبية مطلَق الإدراك ، بحيث تتجاوُز بالنظر ظاهَر ما تقع عليه الحواس «فالبصيرةُ

[1] ). الجاحظ . الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . نشر المجمع العلمي العربي الإسلامي . بيروت ط3 . 1969 ص: 302

[2]). أبو بكر محمد بن يحي الصولي , أخبار أبي تمام , تح خليل محمود عساكر . دار الآفاق الجديدة , بيروت , ط 3 سنة 1980. ص : 172

[3] ). القاضي الجرجاني . الوساطة بين المتنبي و خصومه .تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي المكتبة العصرية بيروت . ط1 2006، ص 63

الباطنةُ أقوى من البصر الظاهر ، و القلبُ أشدُّ إدراكاً من العين ، و جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار ، فتكونُ لا محالة لذةُ القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجلُّ عن أن تدركَها الحواس أتم ، و أبلغ »[1].

و موقفُ الإمام الغزالي يعزُز الاعتدادَ بالمحتوى ، و ينظُر للأعراض بمقدار ما تضيء به الجواهر ، و تجليها ؛ إذ إنّ الجمال عنده منوط بما يقُع في القلب من لذة تحمله عليها نظرات القلب المتبصرة ، و هي أعمُق ، و أجلى من العقلُ و أبلغ في إفادة كل لذة جمالية .

لم يعتدَّ الغزالي بمجرد التذوق الحسي في معرفة الجمال ، بل ردَّ ذلك إلى ما فوق عوارض الحس ، و على هذا الأساس « قسَّم الجمال إلى قسمين : جمال حسي ، و هو ما يتمثله العامة ، و يقترن بمباهج العين ، و الأذْن ، و الأنف ، و الجسد ، و هو جمال من حيث صورتهُ ، و نتائجه غيرَ أنه جمالٌ ناقصٌ لارتباطه باللذة الحسية فحسب ، أمّا الجمال الباطني فهو الذي يدرك من خلال البصيرة و الحدس ، و يكون للعرفان الدور البارز فيه ، و قد يجد العارف ، فيما يعتبر الساذج قبًحا جمالاً ، و جلالاً ، لأنَّ القبح جمال الجلال ، و الحسن جلال الجمال ، و نلاحظ ذلك من خلال حادثة عيسى بن مريم عليه السلام حين مرَّ مع صحبه على جيفة كلبٍ ، فقالَ أحد حوارييِّه : ما أنتنهَ ُ، فقال المسيُح ما أبيضَ أسنانهَ »[2] .

و فيما نستجليه من نظرات الغزالي ما يوضح تقيِّه للقيمة الجمالية ، فيما يتجاوز حدود البصر الكليل عن تتبع عناصره العميقة في الأشياء ، و هكذا « نلاحظ أنَّ الغزالي قد جعل الجمالَ الظاهَر من شأن الحواس ، و الجمال الباطن من شأنِ البصيرة »[3] .

[1] أبو حامد الغزالي . إحياء علوم الدين . دار السلام . القاهرة الطبعة الثالثة 2007 . ص 1653).

[2] . عبد القادر بوعرفة , الجمال و سؤال المقصد في الثقافة الإسلامية, مجلة الكلمة , عدد 76، السنة التاسعة عشرة ، صيف 2012 , ص 52

[3] . عز الدين اسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي . ص 117

و من النقاد ، و البلاغيين العرب َمن وقفوا موقًفا وسطاً في هذه الجدلية ، فنظروا إلى الشكل ، و المحتوى كعنصرين متكاملين بهما . لا بأحدهما . فقط تتحقق الجمالية على اعتبار أنَّ كلا منهما مؤثِّر في الآخر فهذَا عبد القاهر الجرجاني يذكُر مزيةَ المعنى ، و فضيلة المضمون في معرض حديثهِ عمَّا يراه أجلبَ للبلاغة ، و الفصاحة ، و أقوَم للبيان في اللفظ .

## 3.1. الوظيفة الجمالية بوصفها قيمة مهيمنة :

حينما عرض **ياكوبسن** لمفهوم الشعر ، و هو يعالج علاقةَ اللغة بالثقافة ، و بالتواصل وقف مليًّا عند الوظيفة الشعرية ، أو الوظيفة الجمالية للشعر ، و لم يفْتأ يشيرَ إلى الأهمية القصوى التي تكتسيها هذه الوظيفةُ ضمن مجموع الوظائف ، بما يستوجب إيلاءها حظَّها من التنويه و الكشف ، و التعرية ذلك أنها على الرغم من كونها « مجرَد مكوِّن من بنية مركبة إلا أنها مكونٌ يحّولُ بالضرورة العناصر الأخرى ، و يحدِّد مَعها سلوك المجموع »[1].

لقد ردَّ ياكوبسن محمولَ النص من الشعر الذي يوصف شعًرحقا ، إلى مقدار هيمنة الوظيفة الشعرية عليه ، و لكنَّ ذلك لن يتحقق بحال إلا إذا نُظَر إلى الكلمة في السياق الشعري نظرة تنأى بها عن دلالتها التابعة لما سواها ، و تحُدو بها إلى أن تصبَح عالما قائما بذاته ، فالشاعرية إنما « تتجلَّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، و ليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، و لا كانبثاق للانفعال ، و تتجلى في كون الكلمات ، و تركيبها ، و دلالتها ، و شكلها الخارجي ، و الداخلّي ليست مجرَد أمارات مختلفة من الواقع ، بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة »[2]. و إنما تكتسبُ اللغة قدرتها على التوصيل المفعم بالطاقة الجمالية من خلال الاستخدام الخلاق ، و المبدع لمفرداتها .

و القولُ بفكرة الهيمنة للوظيفة الشعرية داخَل الخطاب الأدبي عموما ، و في الفن اللغوي الذي ذهب إليها ياكوبسن في آرائه معَ مْن آمَن له من الشكلانيين الروس ، « يندرُج ضمن مبدأ عام

[1] ). رومان ياكوبسن . قضايا الشعرية ص19

[2] ) المرجع نفسه ص: 19.

يشكل تطوُّ اً في النظرية الشكلانية ، و هو مبدأُ القيمة المهيمنة الذي يقتضي ضرورة تجاوز الاتجاهين : الأحاديّ الفن للفن ، و التعددي : الدراسات التاريخية ، و النفسية و الاجتماعية »[1] .

تبرُز أهميةُ الوظيفة الشعرية عندما يكونُ التركيزُ في عملية التواصل على الرسالة ذاتها ضمَن الأنساق اللسانية ، و حضور هذه الوظيفة ينبغي أن يكونَ في كل حدثٍ لسانيٍّ ، و لا يتوقف على الشعر فحسب ، و إن تراجع دورها في هرم الوظائف ليفسح المجال لغيرها بحسب مقتضى الرسالة ، « فإنَّ الدراسةَ اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر ، و من جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني أن يقتصَر على الوظيفة الشعرية ، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة ، و ذلك في نظام هرمي متنوع »[2].

و في الشعر تتجلى هذه الأخيرة بشكلٍ تصبح معه بقيةُ الوظائف تابعة تضيف إليها ما تستكمل به الرسالة نجازها اللساني .

وهنا يثيرُ ياكوبسن تساؤلَه حول ما يمكُن أن يعتدَّ به من بين العناصر لتحقيق ما نصطلح على تسميته أأثشعريًّا ، و يحيل على نمطي الاختيار ، و التأليف في السلوك التلفظي للإبانة عن طبيعة الهيمنة الوظيفية لهذه دون تلك .

إنَّ عمليات الاختيار بين مختلف الملفوظات المتماثلة إزاء اَلموقف التواصلّي ، إنما تقوم على أساس من علاقات التماثل ، و الترادف و المشابهة ، و غيرها ، بينما يقع التأليف بعد ذلك لبناء كل متوالية على المجاورة ، وهنا يصبُح مبدأ التماثل في مصاف الوسيلة التي تكوِّن المتوالية [3] .

ويحمل مبدأ التماثل انسجامه الشديد مع الشعر بشكل خاصّ ، ففي سياق تكوين الرسالة « تسقِطُ الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف »[1]، بما لا يقف عند حدود

---

[1] ). إبراهيم الخطيب( ترجمة ) . نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان , نقلا عن محمد العياشي كنوني شعرية القصيدة العربية المعاصرة ص43 .

[2] ). رومان ياكوبسن . قضايا الشعرية ص:32

[3] المرجع نفسه . ص 33.

البنية ، و التركيب للمتواليات ، و إنما يغدو الاهتمام بكل عناصر الوظيفة الشعرية من مستويات إيقاعية ، و صوتية ، و دلالية ، و يقع هذا التماثل الأثير« بفعل العلاقة القائمة بين الشاعر و اللغة ، مادام التماثل لا يتحول من محور الاختيار إلى محور التأليف إلا بفضل الانفعال الذي يسُقطه الشاعُر على اللغة ، مما يؤدِّي إلى تبنِّي أنساق معينة على مستوى التأليف من ضمن إمكانيات متاحة على مستوى الاختيار »[2] .

إن الوظيفةَ الجماليةَ للغة الشعرية هي ما يمنُح النصَّ حضوره ، و ألَقه ، و تأثيره بما يجعل منه نصًّا مختلفاً ، ينأى في نظامه اللغوي عما نعثُر عليه في غير الشعر ، و منشأُ ذلك كما سبق القيل إلى حسن الاختيار للكلمات الشعرية ، و سائُر أشكال الصور ، ثم فيما يعقُب ذلك من إعادة بنائها في نسيجٍ جديدٍ يحمل طابع الانتهاك للمألوف .

إنَّ البعدَ الجماليَّ الذي يتحقق من وراء هيمنة الوظيفة الشعرية على الخطاب ليثيرَ في السياق ذاتهِ عدة تساؤلات حول القيم المتوخاة من خلال إنتاج النصِّ الشعري ، و الدور الوظيفي الذي يحق للنص أن يكتنز به كأنساق من اللغة لها تأثيرها الفاعل على المتلقي عبر ظلالها الجمالية التي ترقى إلى أن تصبَح هي في حدِّ ذاتها غايةً للشعرية .

لا شكَّ في أن الشعَر يحمل في طياته طابَع الخصوصية من حيث كونهُ واقعة جمالية ، يعدُّ الجمالُ ظلا وارفاً لها ، و هو ظلٌّ لازمٌ يتأسَّس عليه جزءٌ هامٌّ منْ وجود النص الشعري ، و كينونته إذ يتجاور مع أدائه الجمالي . غالباً ما يتحقَّق من منفعةٍ جرَّاءَ الخطاب المنَجز ، حتى لتتسابق الوظيفتان كلتاهما في حلبِة الفن الشعري أيُّهما له طابع الهيمنة ، و أيُّ الدافعين أقومُ للصناعة ، و أحرز للقيمة ؟

ولقد زعَم أفلاطونُ من خلال منهجه التأمّلي في نقده الأخلاقي ضرورةَ الفصل بين شكل النصِّ الأدبي ، و ما يتضَّمنه من محمول فكري ، ليتضَح موقفُه الداعُم للمحتوى الأخلاقي في مقابل ما رآهُ

---

[1] ). المرجع السابق , ص : 33

[2] ). محمد العياشي كنوني, شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص: 45

تمويها للعواطف ، لا يؤتي أكلَه على صعيد القيمة النفعية ، فيما عدَّ أرسطو تلميذُه الأدبَ حاملاً لوظيفة التطهير من خلال البناء الدرامي .

لعقودٍ طويلةٍ ظلت الوظيفةُ الجمالية للشعر ، و الوظيفة النفعية تسيرانِ بالتوازي كظاهرتين تسَمان النصَّ ، و تثيران حركة وجوده ، و في عصورِ تمجيد العقل كان الجانب النفعّي متقدِّما دائماً على ما يمكن أن يحققَه من غايات جمالية، بحيث لا نكادُ نقف على الحقبة الكلاسيكية من آداب الغرب ، وكذا ما أفرَزَ النقد العربي حتى َمقدَمِ القرن السادس للهجرة ، حتى يتبيَن لنا مقدار ما اضطلعت به القيُم النفعيةُ المتوخاة من الأدب ، في وسم حركة الإنتاج الأدّبي على الرغم مما تركته تلك النصوص من ظلال للجمالِ كانتْ في أغلب تجلياتها مواكبةً للبعد الوظيفي ، و المنفعة المتحققة .

و لأجل الانتصار لوظيفة الجمال ، علتْ أصواتٌ تنادي بإفراغ الخطابِ الشعريّ من أبعاده النفعية ، و جعله منقطَعا لغاية الفن متوجِّهاً إلى المتعة المتحصلة من تذوقه ، وقد تمثلت هذه الدعواتُ في مذهب الفنِّ للفنِّ ، و الفنُّ بالنظر إلى هؤلاء « في جوهره خبرةٌ من نوع خاصّ ليست بالحسية ، و لا بالعقلية الموضوعية ، هو خبرة جمالية ، و لا يمكن فهُم حقيقة الفن إنْ لم تفهم طبيعة الخبرة الجمالية »[1] .

لقد جاء اعتداد أصحاب الانتصار للفن من زاوية اطراحهم توجيه العمل الإبداعي نحو المنفعة بحيث أرادوا أن يحققوا استقلاليته الكاملة ليصبح ذا فاعلية متأتية من داخله لا من خارجه .[2]

و الموقف الجماليمن هذه النظرةِ يتحدد عبر الاهتمام بمجموعة الخصائص الباطنية للعمل الشعري ، و النظُر إليه كذاتٍ مستقلَّة بمعزلٍ عن سياقِ النص الأخلاقّي ، أو المعرفي ، و على كلٍّ « فإننا يمكن أن نقتفَي أَثَر نظرية **الفن الخالص Pur Art** من حيث المنشأُ في مذاهب قديمة جدًّا ، فعلى الرغم من

---

1 . مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة . مقدمة يوسف مراد . دار المعارف ' القاهرة , ط 4. سنة 1981

2 . انظر : Pierre Zima : critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature ,ed . l' Harmattan, paris ,2003,p.36

الميل الأخلاقي في الجمهورية، إلاّ أنَّ أفلاطون قد تحدث في محاورة فليبوس **Phelebus** عن اللذة الخالصة **Pure Pleasure** التي توجد في الرسوم ، و التصميمات التجريدية ، وقد أقَّر أرسطُو بالمثل بأن لذةً خاصة قد يمكن استخلاصها من الإعجاب الشكلي للفّن ... فقد لاحظَ بالإضافة إلى حافز التقليد ، و الغريزة الطبيعية للانسجام ، و الإيقاع بأنَّ الملاحظ لصورة ما ، و الذي لم يحدث له أنْ رأى أصلَها يمكُن أن يظلَّ معجباً ، و مبتهجًا بما أنجزالتلوين ، و التصميم ، و ما شابه ذلك »[1].

إن القيمةَ الجمالية تحمل طابع الإطلاق ، و اللامحدودية إنها تقفُز على المعطيات المباشرة ، و لا ترتبطُ بالتحقق الواقعي ، و لأجل ذلك فقد أصبحت غايةً في ذاتها ، و هي في هيمنتها على سائر الوظائف التي تتأدى بالنص الأدبي تنفرد بتأثيرها الذي يغذو المتلقي بالمتعة لحظة إنجاز عملية القراءة .

ومن هذا المنظور ، فمن غير الإنصاف إحلال الوقائع موضع الغايات المتوخاة من وراء الفن بجعلُها معيارًله ، و باعتبار مناط الحكم على جودة النص هو مقدار صدق المحاكاة ، و أنَّ الجمال الحقَّ في مطابقة الأصل المحاكى في الواقع ، « فنحُن نتعلُّم كيف نزيدُ من تقديرنا للحقيقة بزيادة حبِّنا للطبيعة ، و معرفتنا بها ، و لكْن ليس الصدقُ فضيلةً إلا لأنه على هذا النحو عامل من عوامل المتعة التي يولدها العمل في نفوسنا ، و لهذا فله ُنفس الأهمية التي نجدها في عناصر التأثير الأخرى ، و حينما يرفُع أحدُهم من مكانته ، و يجعله وحده العنصر الذي لا غنى عنه بحيث يعجز عن تقدير أيٍّ من العناصر الأخرى ، حينئذٍ يكشف هذا الفرُد عن ضعف قدرته الجمالية : لقدْ شلَّت عاداتُه العلميَّة عاداتِه الجماليةَ »[2] .

إنَّ الجمالَ في الفن غير ُالجمال في الطبيعة ، فلكلِّ واحدٍ منهما باعثهُ الخاصّ ، و ما درجت عليه النظرة الممعنة في تقديس الطبيعي الأصيل ، و الانتقاص من الفني الجمالي تنأى عن إيلاء الفن حقه من أولوية الوجود الفاعل .

---

[1] رمضان الصباغ . العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن . مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة الكويت .ع 3 جانفي 1997, 109.

[2] ــ جورج سانتيانا الإحساس بالجمال . ت, محمد مصطفى بدوي ، ص 59 و 60 .

« إنَّ الجمالَ الفني بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة ، أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح ، فما دام الروح أسمى من الطبيعة ، فإنَّ سمَّوه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته ، و بالتالي إلى الفن لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج للروح ، إنَّ كلَّ ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجودٌ في الطبيعة »[1].

أمعَن **هيجل** (1770ـ 1831) في التجلِّي لفكرة المطلق ، و هو يؤسّس لفلسفة الفّن ، ورأى بانحيازها إلى المثل العليا ، و إلى الحقائق الخالصة ، « و الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة ، إذ إنَّ مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني ، فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات و الخياليات ، و لابد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لابد أن يتحول المضمون إلى موضوع »[2].

ومن هذا المنظور يتخذ الجمال الفني جوهَرالعاري عن أوضار المنفعة الآنية ، ليتفرغ لغاية اللذة المتحققة من الفن إذ إنَّ « الفنانَ لا يستهدفُ من عمله الفني أنْ يكونَ ذا غاية نفعية ، كأن يستخدم الفنَّ كأداة للتعليم ، أو للوعظ الديني ، أو لكْي يحقِّ ثروةً أو مجدًا ، أو شهرة ، أْو في سبيل الحظوة بتقدير عليةَ القومِ، أو الفوز بمراتب الشرف ، و الجوائز بل يتحدد مفهوم الالتزام الفني الخالص ، بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية »[3]

إن المتعةَ المتحققةَ من خلال الشعر هي في حدِّ ذاتها وسيلة لبلوغ غاية الجمال ، و بناء عليه فقد حظي النص الشعري بوصفه تمكيناً للجمالية بنصيب من العناية التي تجعل منهاءً لا يقلُّ عن الطبيعة في تمثل عناصر التأليفِ الإبداعّي ، مما يعطي الوظيفة الجمالية حظَّها في الهيمنة على مكوناته جميعاً .

[1] ــ هيجل . المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال . ترجمة جورج طرابيشي ص 8

[2] . محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة , دار المعرفة الجامعية اسكندرية . ط8, 1994, ص: 45

[3] . المرجع نفسه ص: 46

ما نريدُ الخلوصَ إليهِ من هذَا كلّه هو التنويه إلى تلك الوشيجة التي يحقِّقها الإنسان بيننَا ، و بين الطبيعة من خلال عمله الفني الذي يخلع عليه منظوَرللجمال .« إنَّ الشيءَ الجميَل مثلاً ليس جميلا لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقليًّا عن الجمال فحسب ، بل إنَّ الجمال الذي نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدليَّة ؛ أي الترابط المتفاعل بين الإنسان ، و الطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالي كنتيجة لعمل إنساني خلاق يبدأ من معطى طبيعي ، و يمّر خلال تقنية الفنان ، و أصول صناعته الفنية , هذا العمل الخلاق يتمثل في موضوعات الفن ، فالفنُّ إذن هو ميدانُ الدراسة الجمالية الأساسية »[1] ، و يثمر الخطاب مقداًرمن الفن بالقدر الذي تتسع فيه دائرة الوظيفة الجمالية بحضورها فيه ، و هيمنتها على نطاق أوسَع منه فوق كل الوظائف .

من أجلِ هذا يصبُح للغاية الجمالية في رسالة الإبداع موضَع الأهمية القصَوى ، و الفارقة على أنَّ حظَّ المنفعة، أو الهدف الإنساني فيه مما لا غنى عنه لأنه مستصحب بحكم الطبيعة الغائية لكل أصناف الخطاب .

[1] . المرجع السابق , ص: 165

### 4.1 . الجماليةُ و أفُقُ الرؤياَ :

قبَل أن نعرض إلى الظاهرة الجمالية في انفتاحها على فضاء الرؤيا ، وما ينجرُّ عن ذلك من مواقف إزاء تشكيل النص الشعري ، يجدُر بنا أن نقفَ . بدايةً . حيالَ مصطلح الرؤياَ ذاتِهِ من منظور كونه أداةَ التحول لعالم الواقع الرتيب نحو الفضاء الأدبي الموسوم بالجمالية .

«الأدب عالم مغاير »[1] ، لا يذعُن في واقعه اللغوي الجانح للخيال ، و الحلم إلى منطق الواقع بحرفيته ، و آليته ، إنَّه نظام جديد من التصور ، و التعاطي مع العلاقات بين الأشياء ، و الموجودات ، و هو في اطِّراحه لقيم الواقع الجامدة متحرٌّر على صعيد الإبداع ، و التشكيل ، و التأليف منطلق في رموزه ، و أوهامه و تخيلاته ، منطلُقه في ذلك إمعانهُ في اكتناه فضاء الرؤيا لصياغة هذا الواقع الجديد المختلف عن المألوف .

الرؤيا وجوٌد جديٌد ، حضوٌر منفتٌح على الذات ، موازٍ لعالم الناس غير آبهٍ لنمطيَّته . إنها « المحركُ الأساس لنقل الأدب من حدود الرؤية البصرية ، إلى فضاء غيرِ محدود ، يتمثل بالرؤيا التي تحرك اللغة ، و الصورة ، و الإيقاع في سياق تعبيرّي يتجاوز منطَق التعبير السائد ، لينفتح على سياق مجازي ، تنزاُح فيه المفردات عن معناها المعجمي البسيط ، لترتقي إلى معاني رَمزية ، تحرض القارئ على إقامة حوار ثقافي ، و فكريٍّ مع النص ، من أجل إدراك طبيعة هذه الرؤيا ، و من ثمَّ السعُي إلى حل شفرة الرموز ، و التوصّل إلى لذة النص في إشكالية المعنى الأدبي »[2].

و إذا كانتْ كلمة الرؤيا تحتضُن ها المعنى العامَر بتلك الحلقات المتصلة من التجديد على مستوى اللغة ، و التعبير ، و الحلم ، فإنها تنطلُقبداية من حيز الرؤية ،كإطار أوّلي للتجربة الذاتية المرتبطة في الأساس بالعالم الواقعي .

---

[1] .غراهام هو , مقالة في النقد , ترجمة محي الدين سبحي , منشورات المجلس الأعلى للفنون و الآداب ، دمشق , 1973ص: 57

[2] . محمد صابر عبيد , فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل , مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان . دار نينوى, سورية دمشق . (دط) 2010 ، ص 19 , 20

لإ رؤيةَ الأديب خارَج النص تظلُّ قاصرةً دون مستوى حلُمه الذي يتجلى من خلال واقعه الأدبي ، فالرؤيةُ « تعني في معظم الأحيان فعلاً جسديًّا محضًا لا يلامس غيرَ السطح من المرئيات ، و لا يصل إلى مكنونها الداخلي ، و ما في صمتها البارد من دلالةٍ ، و توحش » [1] ، إنها الحدُّ الأوَّل من العمل الشعريّ الذي ينبغي أنْ يسمَو عنه الأديب ، ليحلّق بعده في فضاء الرؤيا ، و عوالمه المدهشة العصيَّ على البصر الكليل ، ليسوغَ لنا أن نقول بأنَّ «كلمتي **(الرؤية )** ، و**(الرؤيا )** تنهضان معاً في التعبير عن مدلول متشابك واحدٍ ، يحتضن العمل الشعريَّ كلَّه ، كياناً حسيًّا عامراً بالقيم الجمالية ، و الإبداعية ، و توهجاً فكريا ، ووجدانيا ، و نفسيًّا يتشظى في طوايا النصِّ الشعري ، يزيدُه فتنةً ، و نضارةً ، و يزداد في الوقت نفسه قوة ، و عمقاً » [2] .

إنَّ الرؤيا الشعرية على هذا الأساس تختلف عن الرؤية المجَّوة عن عالم الحلم ، و الإدراك المفضي إلى استغوار جوهر التجربة الحياتية؛ إذ «الفرقُ بين رؤية الشيءِ بعين الحسِّ ، و رؤيتهِ بعينِ القلب هو أنَّ الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي ، يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير ، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقرُّ على حال ، و إنما يتغير مظهُره و إن بقَي جوهُرثابتاً »[3] ، بحيث يمتاُحن اللحظة الواحدةِ أبعادًا لا متناهية من المضامين ، و الدلالات الفكرية ، « و إذنْ فالرؤيا بما هي تعميق لمحةٍ ، أو تقديم نظرة شاملة ، و موقف من الحياة يفسِّر الماضي ، و يشمل المستقبل ، إنما هي تقديم نموذج مثاليٍّ بأفضلِ شكل جمالي ، و بحدود الكمال »[4] .

و على الرغم من الاختلاف البين في وظيفة كلٍّ من الرؤية ، و الرؤيا من حيث الوظيفةُ ، و الأُثر ، فإنهما يظلان عنصرينْ مشتركين في تأليف وحدات النص الشعريّ، و ما يعتمل في طواياه من محمول

[1] .علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري . دراسة نقدية . دار الشروق , عمان الأردن , ط1, , 2003 ص: 15

[2] .المرجع نفسه ص: 17.

[3] .أدونيس , الثابت و المتحول . دار العودة بيروت ، 1978، ص: 168

[4] . محي الدين صبحي العجان . الرؤيا في شعر البياتي . رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها بإشراف الأستاذ د. إحسان عباس . الجامعة الأمريكية في بيروت كانون الثاني 1985 ص: 17

الوعي، و الإدراك الجوهري الذي يمثل موقفًا مميزًا للشاعر ذاته، « و إذا كانت الرؤية بما تنطوي عليه من عناصر ذاتية ، و موضوعية تحكمها الحواسُّ هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها ، فإن الشعَر هو المرجعيةُ الثانية المقابلة التي تقوم على تشكيل الرؤيا ، و تكوينها ، و من دون حضور الطرفين المذكورين لا يمكن أن تكون هناك رؤيا »[1] ، و الناقد نفسه يُستضيء بُمجال الرؤية لكشف الزوايا التي ستسفر عن طبيعة الرؤيا ، من خلال النص ذاته ؛ إذْ « تشتركُ الرؤيةُ ، و الرؤيا في تشييد الأنموذج الشعرّي »[2] .

و للجمالية في فضاءِ الرؤيا موضع الأهمية القصوى؛ إذْ بانتقال النظر من الواقع العيّني للتجربة إلى واقع الخطاب الشعري بمسوِّغاته اللغوية ، و البلاغية يصبح للشاعرِ حظٌّ من الوعي بمسألة الأسلوب ، و طاقاته الإبلاغية ، و التصويرية من منطلق أنها جميعاً جوهُر أثير لذلك الخطاب تنقل الحالةَ الإبداعيَّة في النص من حدود التعبيرِ الطبيعيِّ عن الأشياء إلى فضاء التعبير المجازّي الرؤيوّي ، الذي يجعل من الحالة الأدبيةّ الكامنة في النص حالةً مختلفةً و مغايرةً ، و صانعةً للإدهاش ،و الجمال ،و اللذة »[3] .

« إن الرؤيا قد تكون صورةً ،أو نظرةً إلى العالم ، أو تبصّراً في مصير الإنسان ، أو تقييًما للصراع بين الخيرِ ، و الشّر ، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسمٍ من فلسفته للحياة في قصائدَ ، و هي في الوقت ذاتهِ تجربة جماليةٌ ، تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا ، بغيةَ التماهي النهائّي مع وعيِ الشاعر ، و بالتالي فإنَّ الرؤيا نظرةٌ شاملةٌ ، و ليستْ فلسفةً شاملةً لذلك قد تحمل كلُّ قصيدة جزءاً من رؤيا الشاعر راسباً في المستويات غيرِ الإدراكية من العقل ، و يمكُن الكشفُ عنه في البنيِة ، و الأسلوب ، و الصورِ و في اللغة المجازيَّة للعمل الفنّي »[4] .

وعن آفاق الجماليةّ التي تستشرفُها تمظهراتُ النصِّ الرؤيوّي يقع على الشاعرِ عبء تُحقيقِ الشعرية عبرَ كافة التجلياَت التي ينظر من خلالها المتلِقي إلى ذلك النص ، وهو يتلمَّسُ خيوطَ القصيدة محملةً

[1] . عبد الله عساف . الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا . دار دجلة , سوريا ط 1 , 1996, ص: 165

[2] . محمد صابر عبيد , رؤيا الحداثة الشعرية , مطبعة السفير ، عمان , ط 1, 2005, ص : 13

[3] . محمد صابر عبيد , فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل , ص: 20

[4] . محيي الدين صبحي العجان . الرؤيا في شعر البياتي . ص: 26

بنظرة الشاعر إلى الذات ، و الوجود على نحوِ ما يكونُ فيه أقدَر على تقديم المفاجأة ، و تلوينها بالشكل الذي يحفظُ للواقعِ الشعريِّ دفقةَ الحياة ،و لذةَ الإمتاع .

يذهب الدكتور علّي جعفر العلاق إلى الاعتقادِ بأنَّ رؤيا الشاعر إنما تنبثُق من ذاته أولاً قبَل أن تسكبَ روح الجدَّةِ ، و الإبهار في نص القصيدة مما يعدُّ جمالاً، و إثارةً ؛ إذ « لا يمكُن أن ننتظر شعرا جديدًا من شاعر لم يكن جديداً جدة حقيقية ، و ليس لهذه الجدة غير معنى أساسّي واحد ؛ أن يمتلك رؤيا خاصةً به ، تختزلُ موقفه الفكريَّ ، و الجمالّي من الحياة، و الشعر، و العالم ، رؤيا تجدده من الداخل، و تجعل من عمله الشعريِّ ، أو مجموع كتاباته الشعرية وحداتٍ متفاعلةً داخل سياق رؤيوَيٍّ متجانسٍ ، و شديدِ الفعالية »[1] .

إن العلاقَ . من هذه الزاويةِ . يجعل اندماَج الشاعر في التجربة، و احتواءهَ الصادق لروحها، و تمثله لعالمه بصدق طريقًا إلى الشعر ، و بمقدار استلهامه أعماقَ الخبرة الذاتية يتسنى له التعبير الحي عنها ، و هو بذلك يرى « أنَّ الشعر حين يجتذب إلى ناوِ المدهشة أجزاء من عالم الشاعر، أو تفاصيل من خبرته الشخصية ، فإنه يحقق ذلك لا بفعل المراقبة، أو الملامسة ، أو النظرة البرانية ، بل يفعل ذلك بالحدس ، و قوة الحلم، و طاقة الشعر ، تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوُز سطح المرئيات ، و كياناتها الحسية ، لتنغمر، و إيَّاها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة، و الجمال »[2].

و ثمةَ من يرى هذه الجماليةَ مستكنةً في طابع الحداثة الشعرية التي تحققها الرؤيا المستشرفة ، التي تتجاوز في تمثلها روح العصر كثيراً من عوالق الذائقة العربية القديمة ، بنزعتها الوجدانية الغنائية مثلما ذهبَ إليه **محمد صابر عبيد** حين ردَّهذه الظاهرةَ إلى نمطيَّة القصيدة التقليدية، و انكشافها بوجه واحدٍ زمناً طويلاً، بحيث « أصبحتْ ذاتَ تركيبة انفعالية عاطفية ، تجنح فطريا نحو العناصر الغنائية الأولية في أشكال الفنون ، و تتعاطف عادة مع الرؤيا ، أو الشكل ، أو الأسلوب الذي يخاطبُ منطقة

[1] . علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري ص: 12

[2] . المرجع السابق, ص: 14

الوجدان ، و تكمُن في داخله ثورة ضخمةٌ ، و خصبة من الانفعال الداخلي العميق الذي يمزج بثراء لا محدود من الدفء و الوهج الروحي المتدفق »[1].

و الكاتب لا يرى في مثل هذه النزعة كبيرَ طائلٍ حتى ، و إن تحقق تعاطفُ فئامٍ كثيرة من القراء مع نصوصِها ، و تجاوبها مع مكوناتها ، ورؤاها لأنها في نظره « لا تولِّد سوى الانفعال المجرد الذي ما أن تنتهي رعشة الانفعال ، و هزةُ الوجدان فيها حتى تذوبَ، و تتلاشى »[2]، و الرأيُ على ما فيه من غمْطٍ لتراث هائلٍ من الشعرية العربية التي يظل القارئ وحَده شاهدًا على استيفائها نصيبًا وافرًا من الجمالية ، لا يخلو من دعوة منطقيَّة إلى توجيه النصِّ الشعريّ العربّي إلى آفاق أكثَر تمازجًا مع الراهن الثقافي، و الذوقّي خاصةً ما يربطُ نضَج القصيدة بالعنصر المجازّي، و ما جاورَه من فضاءات التشكيل الحديثة ، و التي تنشئ علاقاتٍ جديدةً بيَن أجزاءِ النص إلى حيثُ يصدمُ المتلقي، و يحدثُ الإدهاشَ .

النصّ الشعريّ من منظورِ محمد صابر عبيد «حوار دائمٌ ، و ديناميٌّ مع الأشياء ، حوارٌ ثرٌّ ، مبني على ديالكتيك خاص ، مشحون بقيم أصيلة تتسم بالتشابك ، و العمق و التعقيد ، يقوم بمهمة تشكيل النسيج الداخلي ، عن طريق ربط الأجزاء المتوازية ، و المتقاطعة ، و المتضادة في النص الشعري ، و ينعدم في هذا الحوار ذلك التواطؤ التقليدي القائم بين عالم القصيدة ، و مساحة الفاعلية الذهنية المستقبلية عند المتلِقي ، و المعتمدة على خاصية الإشباع المحايد لمراكز الانتظار و التوقع فيه »[3] .

للرؤيا في سياق الكتابة الشعريَّة حضورُها البارز على صعيد التشكيل ، و الصنعة إلى الحد الذي يورث العمل الفني قوةَ التأثير ، و السحر ، فهي « بمثابة الثريَّا التي تغذي عمليات الصنعة بالضوء ، و النور ، و الوضوح ، و ترطِّب أدوات عملها ، و تزودها بالقدر الكافي من الماء الشعرّي المطلوب ؛ إذِ

1 . محمد صابر عبيد . تمظهرات الفصيدة الجديدة , مقاربات إجرائية في الرؤيا و الشكل و الأسلوب , عالم الكتب الحديث , اربد الأردن , ط 1 سنة 1913 ص: 8

2 .المرجع نفسه . ص 8 و 9.

3 . المرجع السابق . ص: 9

الرؤيا على هذا الصعيد ليستْ مجالاً حلُميًّا، فقطْ ، بل هي مجال حدسيٌّ عالٍ تدعُمه الثقافة أيضًا في سياق فعَّال ، و منتج من سياقاتها »[1]

يوظف الشاعر ما أتيح له من تقانات، و ووسائط فنية لإثراء نصه ، مما هو متعلق بفضاء الرؤيا لديه حتى يتحقق لهذا النصِّ ما من شأنه أنْ يجعلَه نصًّا إبداعيًّا ا مميًز؛ إذ « الشاعُر قدْ يكوِّن الرؤيا عن طريق توظيف الإمكاناتِ المتاحةِ كافةً ، من كلمةٍ ، و تركيبٍ، و صورةٍ ، و أسطورة ، و رمزٍ ، و إيقاعٍ، بمعنى أن القصيدةَ تسعى إلى بناءِ عالم ،يتجه مباشرةً إلى الرؤيا ، و في هذه الحالة تعلُنِ الرؤيا عن نفسِها ، و يمكُن أن تسمَّى القصيدةُ التي تبنى على هذا النوع**قصيدةَ الرؤْيا** »[2]

و الرؤيا بعد ذلك لا تتحقق من خلال جسد النص وحده ، بمعزل عن الإنسان لأنها مادته ، و الجماليةُ بهذا المعنى وثيقةُ الارتباط بهذا الإنسان فاعلاً ، و متلقِّياً ، مكوِّنا للتجربة الإنسانية ، و منبثًقا عنها ، و الجمال من حيث هو أُثر للتشكيل يمتاح آلتهَ من جوهر مبدعه ، هو « في الوقت نفسِه لا ينفصل عن ُموجِده »[3] ، هذا الذي يصدر فيما ينتجه ُعن رؤيته ضمَن إطاره الحضاريّ الذي يمارس فيه حضوَر، « و يعبِّر فيه عن موقِفه من الحياة في عالم يتغير باستمرار ... و يعبر فيه عن رؤيته للوجود في كونٍ مأزومٍ، يستقطبُ بالرؤيا ، و الحلم ، و يتداخل فيه الرمز بالأسطورة ، و الواقع بالمثال »[4] .

يضافُ إلى كل هذا ما تعرفه طبيعة النموذج الإنساني ّ من تطور على صعيد الوعي بحيث تعرف معه الأعمال الأدبية تحولا في القيم الرؤيوية بشكل مطرد ، و يصبح هذا التطور حاجة جمالية لا تقبل الوقوف عند حقبة زمنية بعينها ، فيما تعرفُ الحياةُ الحاضرة كبرى تحولاتها لذلك ينتصُر **غالي شكري**

1 . محمد صابر عبيد . التشكيل الشعري , الصنعة و الرؤيا , ص: 8

2 . عبد الله عساف , الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" و جيل الستينات في سورية ، دار دجلة ، سوريا ، ط1 ، 1996، ص : 165 .

3 . هلال الجهاد . جماليات الشعر العربي ، ص: 192.

4 . قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر , ص : 155

للشعر الحديث ، بالنظر إلى ما لمس فيه من مواكبة للعصر ، حين « راح يحقق في أعماقه تفاعلاً روحيًّا بعيد المدى ، يخضب به مجالات الرؤيا الحديثة للشعر »[1] ، ثم اتخذ لهذه الرؤيا منطقًا خاصًّا ، يحكم عناصر النص ، و يضع لها نظامًا مختلفا من العلاقات، « فالرؤيا . و هي قريبة من مادة الحلم . ترفضُ التجانسَ بين جزئيات القصيدة الواحدة ، و إن أصرَّت على موقف كلِّي شاملٍ لهذه الجزئيات »[2].

إنَّ الشاعر المبدع من خلال نصوصه ، يراوح دائما بين معطيين هامّين : فضاء الرؤيا التي هي في الأساس نظرته للوجود ، و تحليقه في مفاهيمه ، و مضامينه من وجهة نظره هو ، و معطى عمله الإبداعّي من حيث كونه رسالةً مؤثّرةً ، بأبعادها الفنية، و الإيحائية ، و الرؤيا في حد ذاتها « قد تكون صورةً ،أو نظرةً إلى العالم،أو تبصراً في مصير الإنسان،أو تقييماً للصراع بين الخير ، و الشر ، أو كلَّ ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائدَ ، و هي في الوقت ذاته تجربةٌ جمالية ، تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا بغيةَ التماهي النهائي مع وعيِ الشاعر »[3] .

إنَّ الوعَي بفضاء الرؤيا ، و طاقاتها الخلاقةِ ، في توجيه الوعي الجمالي لما ينبغي للنقد أن يوليهَ اهتمامًا بارزاً ، بالنظر إلى أهميته في إحداث التأثير المنشود في ذائقة المتلقي، «الأمر الذي يتطلب من المبدعين ، و النقاد اجتراَح سبلٍ جديدةً ، و جريئة ، في فتح قنوات التواصل الجمالي مع الجمهور »[4] ، ذلك أن بلوغَ هذه الغايةِ إنما يتحقق من خلال المقاربات التي تتناول النصوص الشعرية، لتتقَصَّى في تضاعيفها مكوناتِ الرؤيةِ الإبداعية، وظلال المعنى فيها ، و يتسنَّى ذلك « من خلال مجموعة شعريةّ واحدة ، أو الأعمال الكاملة كما يمكن دراستُها من خلال ظاهرة شعرية ، و هذه الدراسة تسهُم في

---

[1] . غالي شكري . شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الشروق .القاهرة . ط3, 1989 , ص: 12 و 13

[2] . المرجع السابق، ص: 13و 14

[3] . محي الدين صبحي العجان . الرؤيا في شعر البياتي . ص25

[4] . صلاح فضل. تحولات الشعرية , مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2002 , ص 17

تحديدِ الموادِّ المختلفة التي عكسها المبدعُ ، إلى جانب إسهامها في معرفة طبيعة الصورة الفنية التي عكستِ الموادَّ المذكورةَ »[1] .

**ثانياً: الشعرية و الإيديولوجيا :**

## 1.2. حدود العلاقة بين الشعر و الفكر :

كانتِ الأساطير لعهود طويلة من التاريخ الإنساني وعاءً للفكر ، في بدايات تأمله ، و تفسيره للكون ، و الحياة ، وفيه مضامين تجيب على نحو، أو آخَر على أسئلة الإنسان القديم، كما ترضي حاجاته إلى المعرفة ، و لما كان الشعُر في الأمم القديمة شكلاً من أشكال التفكير ، فقد بات مغلوفًا في مياه الأساطير سابحاً في أتونها دهوراً .

لقد ظلت الحقائُق التي ينطق بها الشعُر في أساطيره، و ملامحه ملتبسة مع حقائق التفكير ، و مَوثّقةً بقضاياه حتى لا يقَع التمييز بين الشعر ، و الفكر في موقفهما من العالم، و الأشياء ، و الظواهر

[1] . عبد الله عساف , الصورة الفنية , ص:167

الكونية ، و بخاصة إذا افتقر هذا الإنسانُ إلى طاقة التفكير المجرّد ، و أعوَزَه في غيابها آلةُ اللغة الدقيقة في أدائها ، و المستقلة عن الأشياء ، و أمّا الشعْر فقد كان آلةَ التعبير عن تلك الأفكارِ بما اشتملت عليه طاقاتهُ الإيحائية ، و التصويرية ، و بما انتظم من أوزان ، و إيقاعات أجلبتْ على العقل ، و هو يعالج الوقائع ، و يصفها ، أو يفسِّر ما يحيط بالإنسان الذي غدتْ معرفته الوحيدةُ التي ينهُل منها حقائقَ الوجود مستوحاةً من الأساطير، وقد كانت وسيلتهُ آنذاك للتعبير عن غاياته المعرفية ، لا تتجاوُز التصوَر الفنِّي ، لأنه « لم يصل إلى مرحلة امتلاك الأفكار المجردة ، أو اللغة ذاتِ الدلالات المجردة المستقلة عن الأشياء ... و بالتالي ، فإنه لم يكن يفكر بوساطة المفاهيم المجردة، و إنما بوساطة الصور الشعرية »[1] .

و إذا كان للأسطورةِ ذلك الحظ في تشكيل رؤيا ، تجمُع ذلك الإنسانَ بعالمه من حوله، ووسيلة ذلك هي لغة الشعر، فإنه يمكننا أن نعتبر الشعر إرادةً للفكر في أزمنةٍ افتقدتْ كلَّ أدوات التفكير ، عدا ما ذكرنا مما نراه في أساطيرِ ، و ملاحمِ الإغريق التي جمعت شيئاً غير قليلٍ من معتقدات دينية ، سيطرت على الذهن ، وامتزجتْ فيها حقائقُ ذلك الإنسان ، مع خرافاتٍ عالقةٍ ، أنتجت فيما أنتجتْ أدباً خياليًّا ، لم يكن من شأنه أن يفسَح للفكر مجالاً للوجود الفاعل .

و مع تقدم المعرفةِ الإنسانية ، و ازدياد الرغبة الطبيعية ، في استكشاف آماد الفكر ، مع توسعٍ شديدٍ في دائرة النصوص الأدبية ، مسّت الحاجةُ إلى انفصال النص الشعرّي عن النص الفكري الصرف ، ليتفرغ كلٌّ منهما إلى وظيفته الأساسية ، على الرغم مما بينهما من متاخمةٍ، بل إن النصَّ الشعريَّ نفَسه عرف تمايًزا له عن غيره ، من أشكال النظم التي يراد بها خلافُ الحاجة الجمالية ، و إن اشتملت على الأوزان التي لم يسُغ أرسطو أن يعدَّها وحدَها شرطًا للشعر، فقال : « إنَّ **هوميروس** هو الشاعُر أما **أمبذوقليس** فطبيب »[2] ، ولم يفتْه أن يلاحظَ ما في إنتاج كلٍّ منهما من وزنٍ ، و إيقاع .

---

[1] . ينظر: محمد راتب حلاق , الشعر والفكر-.. مجلة الموقف الأدبي. العدد 368 كانون الأول: 2001 ص48.

[2] . ينظر: المرجع السابق .ص: 49

يتجلى الملمُح الفارقُ بين الكائن الشعرّي، و الكائن الفكري، رغم التداخل الذي فرضته فترة النشأة الأولى لكليهما في نظام تشكل كلٍّ منهما ، و الخاضع للبعد الوظائفي الذي تتأدَّى بموجبه قُيم الجمال ، أو التفكير ، فالشعر بطبيعته الجوهرية يكتسب كينونتهَ من خلال اللغة و الصور، و الأساليب بينما تعدُّ الحقائق ، و الظواهر المرئيةُ ، و ما ينجم عنها من علاقات منطقية معبرٍ عنها مادةً للتفكير .

إن لقاء أثيراً لخطرات الفكر مع لحظات الشعر ، ضمن تجربة إنسانيَّة ، من شأنه أن يؤسسكائناً جميلاً يمتاُح من خصائص كلِّ عنصر ، و يؤلف نظاما متعالقاً متحقِّقا بانسجام بحيثُ يخلع على الحقائق الفكرية الواضحة سحَر التخفي ، و فتنتهَ ، و هذا التقاربُ ممكٌن ، و متأتٍّ على الرغم مما يستدعيه من الحذر، و التوّجس من غلبة أحدِ الطرفين على الآخر ، بحيث تنتهي لحظة الخلق الفني باللغة ، و قد غدت مركباً فجاًّ للفكرة السانحة ، بحيث يتداعى حضور الجمالية في التعبير، أو تستحيل بوجه آخَر كافةُ الأفكار . بوحي من الشعر ، و انثيالاته .صورةً مخلخلةً للمنطق ، و كلَاً بيِّنا في الذهن ، وضوابطِه الدقيقة .

و المؤاخذةُ نفسها ما طُرحتْ على ما كان من محاولاتٍ جمعتأشتاتًا من المعارف العلمية قديماً حين تصدَّى لها بعض الشعراء متخذين سبيَل الفّن ، و الإنشاد مطيةّ للتعبير عنها مما حَدا بأفلاطونَ أن يأخذَ على هوميروس **Homer** ت 750 ق.م خوضَه في مسائَل من العلم ، و الفكر حقيٌق به تركها لمن في ُمكنتَه تناولها بالشروح العقلية الموافقة لها ، فما له من « مواقفَ خاصة بصنعة الطب أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات ، أو صيد السمك لا يجيد شرَحها المنشد ، و إنما يجيده الطبيبُ ، و الملاُح ، و سائُق العربة ، و صائُد السمك لأن هؤلاء يتكلمون عن قواعدَ ، و فنٍّ ، أّما المنشد ، فهو كالشاعر لا يصدر إلا عن موهبة إلهية »[1] .

[1] . محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي, نهضة مصر للطباعة . القاهرة , (دط) 1997 , ص29 و 30

ولئْن تحقَّق للفكر حالة من الاستقلال عن الشعر ، بعد انصرام العهد الأسطوري ، و بدأت تتحدد معالم التفكير في غير ما حاجة إلا التماهي مع ألوان الأساطير ، و مع حاجة الإنسان ذاتهِ إلى المزيد من البحث المستقّل ، و المنهجي فقد أحرز الشعُر بدوره ذلك التطوَر ، و الحضوَر فوق ما كان عليه قبل أفلاطون الذي نظر إليه كجنس مقلّد عن الطبيعة ؛ إذ نظر الفيلسوف إلى الفنِّ عامةً نظرةً حمَّلها الكثير من الانتقاص في معرض بيانه للمحاكاة التي رأى فيها وصًما للشعر بانقياده لعالم المادة في نظره ، « فالشاعُر يحاكي عالم المحسوسات ، وهي نفسها إذًا ليست سوى محاكيات للعالم العلوي عالم **الأيدوس** »[1] بينما ردَّ للفكر ، و الفلسفة أسمى صفاتِ الحقيقة لتمثلها جوهر الحقيقة ، فاتخذ له عوالمَ تتجاوز المحدود ، مما لا يقف عند حدود الحواس المقيدة للشعراء .

إنَّ موقف أفلاطونَ ذاتهَ لم يُدْم طويلاً ، فقد عاد إلى تمجيد الشعر ، و ضمَّنه بعض كتاباته، ولئن تمايَز الشعر عن الأساطير، و لُوثَتها فقد خاضَ ، و الفلسفةَ في موضوعات مشتركةٍ ، من نحوِ مصير الإنسان بعد الموت ، و ما يعرضُ للروح من أحوال ، أو ما يميز النفَس البشرية من خصائصَ ، وما تكونُ عليه الذاتُ من صفات ، و ما تنالُه من مداركَ .

لا تقوم شعريَّة النص على الفكرة وحدَها ، و لا يعدُّ شرفُ الموضوع مزيَّة للقصيدة وحدَه ، كما أنَّ النصَّ الشعريَّ لا يقوم على كاهل الجمال الفني وحدَه، أوِ اللغةِ وحدَها دون أن يحمَل في جوهره خطًّا فكريًّا ينتظم بناءهَ ، و يؤدي معناه ، و الجامع بين خيوط الشعرية في النصّ هو الشاعُر نفسه ؛ إذ هو وحدَه محيلُ الموقفَ الفكريَّ إلى واقعةٍ لغوية تنبض بالحياة ، و تدفقها منطلّقا من وعيه الكامل باللحظة الشعرية في علاقات حضورها ، و غيابها .

« فإذا كانتِ الموضوعات هي نقطةُ البداية ، و الكلمات هي نقطة النهاية ، فإنَّ بينهما آلة تحوِّل الموضوعاتِ إلى كلمات ، و تحول الأفكار إلى شعرٍ ، إنَّهُ الشاعر ، و عبره يتقرُر مصير القصيدة ،

[1] . العربي الذهبي . شعريات المتخيل , اقتراب ظاهراتي، شركة النشر و التوزيع، ط1، 2000. ص، 85..

و حين نقولُ الشاعر ، فإننا نقول الرؤية الشعرية ، نمط الإدراك الذي يدرك به الشاعُر الواقَع ، أو الموضوعات أو الأفكار ، أو اللغة »[1] ، بحيث تشفُّ نفُسه عما يقع في مجال ذاك الإدراك ، ضمن وعي يتجاوز السطحيَّ إلى الجوهريِّ ، و القريب إلى البعيد و الجزئي إلى الكلّي ، إنَّ « علاقةَ الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا بحيث يتمثل هذا الموقفُ بشكل عفويّ فيما يكتبه ...وهو في مرحلة الإبداع ينظُر في ذاته ليرى من خلالها الكون ، و الكائنات , ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكارًالتتحوَّل في نفسِه إلى رؤى ، و صور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مضللة ، و زاهية فالشاعر لا يعرض آراء ، و لكنه يعرض رؤية »[2] .

إن هذا الشاعر الذي يمتزج بالكون لصوغ رؤاه ، و يحيُل الفكرة الأولى حوله نظرة أشد عمقاً ، و اكتناًها لأسراره ، و من ثمَّ فهي حين تتجلَّى عبر اللغة تبدو أوقَع في النفس ، و أقَوى أثراً ، « و ما يمنُح الرؤيا فتنتهَا ، و تأثيرها أنها لا تسير ُفي اتجاه واحٍد ، لا ترى من الجبل سفَحه المواجه َلنا فحسُب ، بل هي سعٌي دائٌم لرؤية الشيء ، و نقيضه ، إنَّ الكثير من شعرية هذه الرؤيا ، و ما فيها من كشف، و فاعلية يكمن في غناها بالتعارض ، و الشمول ، و القلق ، فهي ليست موقفاً مطمئنًّا مستريحاً لأجوبة جاهزة ، بل توقٌ ، و تساؤٌل دائمان ، و مسعى في اتجاه أجوبة أشدَّ إرباكاً »[3] .

و في سبيلِ خوض تجربة الإبداع ، ضمَن الرؤيا التي تتجاوُز ظاهَر القضايا العادية ، تحقيًقا للمعرفة المتأملة يناطُ بالشاعر أن يصدَر في وعيه لتلك التجربة أنْ يتمثَّل ما هو جوهريٌّ من الأفكار ، مما يتضمَّن أفقًا رؤيويًّا أسمى من حيث القيمة ُ، على نحو ما يرى **خليل حاوي** ، وهو يعمد إلى تفسير « انصهارِ الفكر في وهج الرؤيا التي تحيلُه إلى نظرة شعريَّة ، تعبر عن ذاتها بالعنصرين : الصورة ، و الإيقاع ، غير أنْ ليس ضرورياً أن تختفَي الصيُغ الفكرية تماماً في الشعر لكنها متى استقلتْ به حوَّلته عن طبيعته

[1] . عبد الله العشي, أسئلة الشعرية , بحث في آلية الإبداع ، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة . ط1، 2009 ص: 94

[2] . صلاح عبد الصبور . حياتي في الشعر .دار العودة بيروت ( د ط) ص: 62

[3] . علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري . دار الشروق عمان الأردن . ط1. 2003ص: 19

إلى تقرير نثريٍّ ، و يكون السؤال أساسياً ، و جوهرياً : هل انطلَق الشاعر من رؤيا أَمْ من فكرة مجردة ؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشعر بارداً ، جافاً ، مهما حاول الشاعر أن يسبَغ عليه من صيغِ المجاز الذي يلتصقُ بالفكرة التصاقاً خارجيًّا »[1] ، ولا يطيق أن ينقَل عن النص ما هو أبعدُ من ذلك .

كذلك ، فإنَّ ما للشاعر من أفكار يعالجها من الواقع لا يجبُ أن تنتقَل إلى فضاء ذلك النص ببرودها ، دون أن ترتبطَ بما هوشامل ٌ ، و عامٌّ ، و عليه في سبيل ذلكَ أن يعيدَ ترتيب تجربتهِ ، بحيثُ « لا يبتعدُ عن الظروف الشخصيةِ للشاعر إلا بمقدار ما ترتبطُ هذه الذات ...بالتجارب الإنسانية جمعاء ، هذه الكليَّةُ في الشعور تملي على التعبير قدراً من الموضوعية يبتعدُ به عن المواقف الذاتية ، و الظروف الشخصية »[2] .

و لهيجل في معرض تحقيقه لحدود الذات الداخلية ، و الخارجية للشاعر ، مع ما بينهما من علاقة شيءٌ حول الفكرة الشعرية التي تحدِّد الموضوع الخارجي ، و تقف منه موقًفا فنيًّا فيقول : « لأنَّ الشعر تعبير ٌ، و استخراجٌ تفريديٌّ للفكرة المطلقة ، و لأنه ينتمي للّسان ، فإنه تمثيل استيطانيٌّ يضع الفكرة في موقع قرب الذات ، تكْمن قوة الإبداع الشعري إذنْفي كونه يصوغ مضموناً معيناً بشكل داخلٍّي ، و بدون الرجوع إلى صور خارجية ، أو إلى تناغم معين و عبر ذلك، فإنَّ الشعر يحوِّل الموضوعيةَ الخارجيةَ إلى موضوعيةٍ داخليَّة، تدفع بها الروح إلى الخارج بهدف التمثيل ، و ذلك في الصورة نفسها التي توجد عليها تلك الموضوعية . و التي يلزم أن تكون . عليها داخل الروح »[3].

يعني هيجل . فيما نفهم . ذوبانَ العالم الموضوعي الذي يعيشه الشاعر ، و يتحسسه في عالمه الداخلي ، و هو تماهٍ تنتج عنه الفكرة الشعرية، فيما تعيد صياغة المضمون بعد انصهاره في شكل صور ، و تعيده إلى الخارج من جديد بعد أن تكونَ المضامين قد تألفت ضمن الرؤيا الخاصة للشاعر ، و على

[1] . جهاد فاضل . قضايا الشعر الحديث . دار الشروق . بيروت ط 1, 1984. ص: 271

[2] . محيي الدين صبحي الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع و الواقع مجلة الوحدة العدد 153 جويلية / أوت 1991.

[3] . جوليا كريستيفا , علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات توبقال ، الدار البيضاء 1991 هامش ص 10، و هو يشير إلى أن القول منقول عن هيجل في كتابة الشعر , ص: 74

هذا الأساس ، تتداخل العوالم « فالشعرية حقُل أفكارٍ تتجمَّع فيه كل العوالم المرئية ، و المعاشة ، الواقعية ، و المتخيَّلةُ، فيكون النتاج شعراً يمزج بين المادة ، و الروح »[1] .

و مَن الدالّ جدًّا أنْتشير إلى ضرورةِ أن يتَّسم الخطابُ الشعريُّ بشرف المضمون ، على أنْ لا يكونَ خاضعاً لسمات العلم ، و التفكير باعتلائه وضَع التجُّو ، و الموضوعية ، و اطراحه طبيعته التخييلية حتى لا يفقد روحه ، و سداه ، و إلى ذلك رمى **أدونيس** في خطه لحدود الشعر، و التفكير العلمي ، فيما رآه من تجارب بعض الشعراء .

« إنَّ وضوَح الموضوع ، و كمالهَ مما أدى إلى عدم التمييز ، تمييزاً صحيًحا دقيًقا بين الفاعلية العلمية من جهة ، و الفاعلية الشعرية ، و الفنية عاّمة من جهة ثانية ، و هكذا اختلطتْ حدود الشعر العلم بحيثُ أنَّ الشعَر أصبح نوًعا من العلم ، و أصبُح الوعُي العلميُّ شكلاً من أشكال الوعيِ الشعريِّ ، و إذا كان الوعُي العلميُّ يقدِّم صورةً عن الواقع ذهنية ، أو عقليَّة ، فإنَّ الوعّيالفني يقدم عنه صورةً تخيليَّة ».

عالم ُالشعرِ مسرٌح للمشاعر ، و الانفعالاتِ حين تعلُو في حضوهِا على الحياة العاديةٍّ ، و تتجلى في مظهر الفن بوهجه ، و إشراقه أما الفكر بحقائقه العارية فهو بجفافه «لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنعا غير سافر ، ملفًّعا بالمشاعر ، و التصورات ، و الظلال ، ذائباً في وَهجِ الحس ، و الانفعال ، أو موشى بالسبحات ، و السرحات , ليَس له أن يلَج هذا العالم ساكناً بارداًمجرداً »[2] .

[1] .ياسين النصير , غير المألوف في اليومي و المألوف . بحث في سوسيولوجيا الشعرية . دار نينوى , سوريا ، دمشق 2012 ص : 95 و 96

[2] . سيد قطب . النقد الأدبي , أصوله و مناهجه , دار الشروق ,القاهرة , ط8 2003 ص: 65

## 2.2. الوظيفة المرجعية في المرسلة الشعرية :

للوظيفة المرجعية ، أو السياق من الأهمية في الخطاب الأدّبي عامةً ما لا يمكُن تجاهله في نظام التواصل اللغوي ، و الأدبي ؛ إذْ للمرسلة الشعرية محيطُها الذي ُولَدتْ فيه بثًّا ، و تلقّياً و هي رهُن في مكوِّنها اللساني ، و فيما تتضمَّنه من أفكار لذلك المحيط دونَ افتراض انفصال للذات المبدعة عن استقلاليَّتها بخصوصية التشكيل للرسالة .

يعرضُ هيجل للعلاقة التي تنشأ للذات مع واقعِها ، و ما يكونُ من محاولتِها التكيف بين المشهد الخارجي ، و الداخلي ، فيرى بأنَّ « الشعَر تعبير ٌ و استخراج تفريديٌّ للفكرة المطلقة ، و لأنه ينتمي للسان ، فإنه تمثيل استيطاني، يضع الفكرة في موقعٍ قربَ الذات ، تكمن قوة الإبداع الشعري إذنْ في كونه يصوغُ مُضموناً معيناً بشكل داخليٍّ ، و بدون الرجوع إلى صور خارجية، أو إلى تناغم معين ، و عبر ذلك فإنَّ الشعَر يحوِّلُ الموضوعية الخارجية إلى موضوعية داخلية تدفُع بها الروُح إلى الخارج بهدف التمثيل ، و ذلك في الصورة نفسها التي توجد عليها تلك الموضوعية . و التي يلزم أن تكون عليها . داخل الروح »[1].

يرمي هيجل في رأيه إلى حالة التماهي للعالم الموضوعي بعالم الذات أو الروح مما يؤدي إلى بروز الفكرة الشعرية ، و تجليها في العمل الشعري إلى الخارج بعد انصهارها ، و تحولها إلى كائن جمالي « فالشعرية حقل أفكار تتجمع فيه كل العوالم المرئية و المعاشة الواقعية ، و المتخيلة

[1] . جوليا كريستيفا . علم النص , ص: 10

فيكون النتاج شعراً يمزج بين المادة و الروح »[1] يستثمر السياق الواقعي ، و الفكري ليعرف ولادة فاعلة للقصيدة على صعيد السياق اللغوي .

لما كانتِ اللغةُ في أساسها إنما جعلت للتعبير عن أغراض المتكلمين ، و وسيلة للتواصل بينهم ، فقدِ ارتبطتْ بالسياق الاجتماعّي ، و الثقافّي لهؤلاء المتكلمين ؛ إذ هو محيطُهم الحافل بمادة تلك اللغة ، و « تتولَّد عن السياق الوظيفةُ (المرجعية) التي تؤدي إلى التواصل ، و ذلك لأنَّ اللغةَ في السياق تحيلُنا على أشياءَ ، و موجوداتٍ نتكلم عنها ، و تقوُم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات ، و الأحداث المبلغة »[2].

و من الضروريّبدايةأَن نشيرَ إلى أنَّ المرسلة الشعريَّة ذاتَها تأتي ضمن عناصَر أساسيةٍ للحدث اللغوّي ، بصرف النظر عن السياق الذي تستوجبهُ عمليةُ التبادل اللغوي ، تلك الأطراف هي : المتكلُم منشئُ الرسالِة ، و السامع ، أو المتلقي ، ثم المرسلة اللغوية التي تمثل مادة التوصيل ، و الخطاب اللغوي انطلاقاً من هذه المكونات هو أداةُ المتكلّم في البلاغ ، « هو تعبيرٌ ، أو وسيلةٌ لتوصيل أفكاره ، أو شعوِ أو رغباتِه ، و هو بالنسبة للسامع مثيرٌ يدفعُ ه إلى القيام بعمل ما ، أو إلى اختيار ضربٍ معينٍ من السلوك ، أمَّا فيما يتعلُق بالرسالة نفسِها فالحدث اللغويُّ ، أو الكلام عمله نُقل الأفكار ، و توصيلُها »[3].

« و الاتصال من حيثُ كونه حالةَ تواصلٍ مفترضةٍ ، أو مرغوبة ، تحكمه ، و تسيره عناصُر اللغة التي تتحركُ من خلالها أهدافُ الاتصال النفسيَّة ، و الاجتماعية ، وفَق علامات و إشارات مستهدفةَ من قبل جماعةٍ ، أو أفراد لتسيير حالاتهم البيلوجيَّة ، و الاجتماعية ، أو

[1] . ياسين النصير , غير المألوف في اليومي و المألوف , ص: 95

[2] . عبد السلام المسدي , الأسلوبية و الأسلوب , الدار العربية للكتاب , ليبيا . تونس ط3,( د ت) , ص: 159

[3] . ستيف أولمان , دور الكلمة في اللغة , ص: 21

التداولية (المرجعية) »[1]، و الذي يحدِّد مضمونَ تلك العلاماتِ ، و الإشارات ، و يعطيها محمولها الفكريَّ هو المجتمُع نفُسه ضمن سياقٍ ما ، أو مرجعية تخضع المرسلة اللغوية لمنظومتها الاجتماعية ، و النفسية ، و من شأنِ صاحب الرسالة أنْ يضَمِّنهَا غايتهَ المقصودةَ من وراءِ عملية الاتصال ؛ إذ « نحُن نتكلَّم في العادة من أجلِ أن نبلغَ هدفاً ، هذا الهدفُ يؤُثرلا محالةَ في القولِ الذي نقولُ »[2].

يحفلُ الشعُر بطاقاته البلاغية التي تحتفي بجوهر الوظيفة المرجعية ، لأداء عملية التواصل المثمر ، و المفيد غير أنَّ الشعَر لم يكْن لُيهْدَر هكذَا رخيصًا لمجرد التوصيل ، و إنما عليه أنْ يحتفَي أولاً و آخراً بنمط البلاغ ، و مقدار نبضه بلغة التوصيل المنفتحة على فضاءٍ غير محدود من الوسائط اللغوية ، و الدلالية ، « فلَدَى ُمنتجِ النصِّ أولوية الاختيار بين مجموعة من العناصر اللغوية ، و الدلالات ، و الصور ، و المجازات المطروحة ، لإعادة تشكيل نصِّه وفَق خياراته النفسية ، و الفنية الخاصة ، ثم يكونُ للمتلقي حالاتُ التأويل المتعددة ، و المتاحة لقراءة هذا النص من زواياه الخاصة ، و النفسية أيضاً ، و لكْن ضمن سياقات النصِّ التي تقدم اقتراحاتها السياقيةَ النصيةَ , التاريخية ، و الزمانية ، و المكانيةَ ، و الاجتماعيةَ ، و النفسيةَ »[3] .

من واجبِ الشعر أن يسير ضمن السياق ، و لكنه ليس ُمُلزماً أبدًا بأن يعيدَ نقلَه حرفيًّا، و لا أن يتناسى في لحظة اندماجِه بالمألوف جلالَ اللغة الشعرية ، و تمنُّعها ، و خصوصيَّتهَا ، و ولوَعها بعدم نثريةِّ العبارة في سياق الانتاج الدِّلالي ، « ذلك أن الدلالةَ أمٌر مشتركٌ ، ينتجها الخطابُ النثريُّ ، كما ينتجها الخطاب الشعريُّ على السواء ، و مِنْ غير المجدِي أنْ نقولَ بالشعر

[1] . فاطمة الشيدي , المعنى خارج النص , أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب , دار نينوى . دمشق سورية ,ط 2011 ص: 56.
[2] مصطفى ناصف . اللغة و التفسير و التواصل ، سلسلة عالم المعرفة , ع 1995/193.ص: 12
[3]. فاطمة الشيدي , المعنى خارج النص ص 68

ما يمكن أن نقوله بالنثر ، و مِنْ ثمَّ تكونُ الشعريَّة الحقيقيةُ في عمليةِ إنتاجِ الدلالَة لا في الدِّلالَ نفسِها »[1] .

## 3.2. الحضوُر الإيديولوجيُّ بين الإرادةِ و الحتميَّة :

الإيديولوجياَ من الكلماتِ الوافدة على الاستعمال العربِّي، من غير المعَجم ؛ إذْ لا وجوَد لها في اللغة العربيةِ ، و لا لها من مرادفاتها ما يعوَّلُ عليه في المعاني المفردة بدقة ، و لكنها بالنظر إلى ما تؤِديه في سياقاتها الفكرية ، و الفلسفيَّة إنما تأتي بمعَنى « علمِ الأفكار ، أو نظام من الأفكار ، و المفاهيم الاجتماعية ...أي مجموعة التصورات التي تعبرُ عن مواقفَ محددةٍ تجاه علاقة الإنسان بالإنسان ، و علاقة الإنسان بالعالم الطبيعّي ، و علاقته بالعالم الاجتماعي . و هي بهذا توازي مصطلَح العقيدة ، و إنْ يكن مصطلُح العقيدة يتصل بالدين , و هي تتصل بقيمٍَ سياسيَّة اجتماعية ثقافيةٍ ... »[2]

و الكلمةُ في أصل توظيفها تعوُد إلى الثقافة الفرنسية ، و لم يكْن لها في الحقيقة ذلك الحضوُر المحدَّد على مستوى الممارسة الفعلية ، قبَل أن يدخَلَ من وصف بها حيَز الاختلاف مع السلطة العلياَ ، فنحن « نجُد أنه ليس لها في الأصل أهميةٌ وجوديَّةٌ ...إذ أنها لم تكْن تحتوي على أيِّ قرار بخصوصِ قيمةِ المجالات المختلفةِ في واقع الحياة ، لأنها في الأصلِ لا تدلُّ إلا على نظرية في الأفكار »[3] .

« يرجعُ الفضلُ في استخدام مصطلحِ الأيديولوجيا إلى المفكر الفرنسي **أنطوان دستوت دي تراسي** (**Antoine destutt de tracy**) ( 1754ـ 1836) في كتابٍ له بعنوان عناصر الأيديولوجية ...

---

[1] . محمد عبد المطلب . هكذا تكلم النص ,استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام . الهيئة المصرية العامة للكتاب , (دط) 1997 ص 15

[2] . شكري عزيز الماضي , في نظرية الأدب , المؤسسة العربية للدراسات و النشر , بيروت , لبنان ط1. سنة 2005، ص : 103

[3] . كارل مانهايم .الإيديولوجيا و اليوتوبيا , مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة , ت محمد رجا الديريني . شركة المكتبات الكويتية ، طَ1 , 1980، ص: 143

المنشور عام 1801 , و قد كان يهدفُ من ورائه إلى تأسيس علم جديدٍ هو : علُم الأفكَار »[1]، و يقول فيه بأنَّه « يمكُن أن يسمى هذا العلم إيديولوجياَ إذا كنا نفكر بموضوع دراسته فقط ، و النحَو العامَّ إذا كنا نفكُّر بالطرق فقط ، و المنطقَ إذا كنا نفكر بالغاية فقط ، و أيًّا كانَ الاسُم ، فإنه لا بدَّ أن يحتويَ على هذه الفروع الثلاثة ، لأن أيًّا منها لا يمكُن أن يدُرَس دراسةً كافيةً إلا إذا دُرِسَ معه أيضًا الفرعانِ الآخرانِ ، و يبدو لي أن إيديولوجياَ هي الاسُم الشامل لأنَّ علَم الأفكار يندرُج تحتهَ كلُّ علمِ التعبير عن تلك الأفكار ، و علم اشتقاقاتها ، و مصادرِها » [2]

وبناءً على ما مضى ، فإنَّ الدعوةَ إلى تأسيس علمٍ للأفكار على هذا النحو ساقَ **دي تراسي** إل تأسيس نظامٍ قائمٍ على خطوات متكاملة ، لبلوغ الحقيقة الكلية ، على أنَّه نأى بتلك الأفكار عن كل تبريراتٍ بشريَّةٍ ، متكئةٍ على التفسيرات الميتافيزيقيَّة للظواهر دونَ الخوض في دراستها ، و بحثِها على أُسسٍ فكريَّةٍ نافذة .

لقدْ كانَ دي تراسي يرى « بأنَّ تراجَع المعرفةِ ليسَ منشُؤه ضعفَ العقلِ الإنساني بحكم الطبيعة ، و لكنَّ مرده إلى طريقة التفكير ، فالعقلُ عليه أن يتجاوزَ الأساطيرَ ، و الخرافات ، فالذي يقوُد المعرفةَ هو العقل السليُم ، و عُلم الأفكار ( عنَده ) علٌم أوليٌّ يقومُ بتوجيه كافَّة العلوم ، أمَّا الأيديولوجيا ، فهي نظرية النظريات »[3].

ثمةَ من يربطُ الوجوَد الفعليَّ للأيديولوجيا بالثورة الفرنسية ، و ما أنتجْته من أوضاع في الحياة العامة ، فهذا **باتريك كوانتين** (**Patrick Quantin**) يعزو ظهوَرها إلى الدَّمار الذي تركْته تلك الثورةُ ، بحيث «جاءتِ الأيديولوجيا بمثابة دعوة صريحة لضرورة خضوع السياسّي للمثقف ، فالهيمنةُ ينبغي أن تكونَ للفكر العلمّي لا للممارسة السياسية »[4] ، فيما يؤكُد **كارل مانهايم Karl Mannheim**

---

[1] . وسيلة خزار . الأيديولوجيا و علم الاجتماع .جدلية الانفصال و الاتصال , منتدى المعارف . بيروت , ط 1 سنة 2013، ص : 18

[2] . les éléments de l idéologie, 1st ed(paris,1801) p 04 نقلا عن الأيديولوجيا و اليوتوبيا ص : 142

[3]. Patrick Quantin les origines de l idéologie .Paris . Économisa ,1987,P:99 .

[4]. وسيلة خزار . الأيديولوجيا و علم الاجتماع ص: 19

على أن الأيديولوجيين كما سلف ذكره إنما كانوا دعاة لتحييد الفكر عن كل ما هو ميتافيزيقي مرسين بذلك تقاليد الثقافة القائمة على أصول التفكير السليم الأمر الذي جر عليهم نقمة نابليون الذي اكتشف « أن هذه الجماعة من الفلاسفة تعارض طموحاته الإمبراطورية فأطلق عليهم باحتقار اسم الإيديولوجيين ، و بهذا اتخذت الكلمة معنى تحقيريا ...و احتفظتْ به حتى اليوم ، و على كل حال لو تفحَّصنا المضامين النظرية لهذا الاحتفاظ لوجدنا أن الموقف الازدرائي الذي تنطوي عليه هو في الأساس ذو طبيعة ابستيمولوجية ، و وجودية ... و ما يُزدرى هو عدم صلاحية فكر الخصم لأنه يعتبر فكًرا غير واقعّي »[1].

لا شكَّ أنَّ المحمولَ السلبِّي الذي وصَم به نابليون الأيديولوجيا لم يكْن وليَد الحقيقةِ ، و الواقع بمقدار ما كانَ استجابةً لحالة التَّوجُّس ، و الخوف مما تستدعيه الأيديولوجيا من تبعاتٍ نقديةٍّ « و ما هو جدٌير بالذكر أنَّ المناقشات التي دارتْ بين نابليون ، و الأيديولوجيينَ قد شكّلتْ مضمونَ هذا المفهوم لسنوات طويلة جداً »[2] .

عرف مفهوم الإيديولوجيا انقلابا خلال القرن التاسع عشر مع فلسفة كارل ماركس المادية ، و تراجع العقل كمعيارٍ للحقيقة ، ليفسح المجال للتاريخ ، و للماديةّ ، و قد حمَّل ماركس مصطلَح الإيديولوجيا « معنى التعبير عن مصالح الطبقة السائدة ، و الستار الذي يخفي خبايا السيطرة ، و النهب و الاستغلال ، ذاهباً إلى أنَّ **البروليتاَريا** ، و حدها هي القادرة على مجاوزة حالة التشويه الأيديولوجّي هذه ، بالسيطرة على وسائل الانتاج ، و القضاء على التفاوت الطبقّي »[3] ، الأُمر الذي بدا معه المصطلُح يشِي بجانب من التحايل ، « ففي الدراساتِ الخاصة بالأيديولوجياَ

[11] . كارل مانهايم .الإيديولوجيا و اليوتوبيا , ص : 143
[2] . وسيلة خزار . الأيديولوجيا و علم الاجتماع ص :19
[3] . نفس المرجع ، ص : 20

هناكَ إشاراتٌ دائما إلى الوعيِ الزائفِ الذي تكوّنهُ الأيديولوجيا ، بوصفها آليةً تحجبُ الحقيقةَ ، و ربماُ ولد هذا التوجه تحتَ تأثير ماركس الذي شحَن المصطلَح بدلالة سلبيَّةٍ »[1] .

هذَا ، و لم يقفْ مفهوم الإيديولوجيا في تصور المادية عند حدودِ ما ذكر ، و لكنه اتسَع ، و تطور ليعبر في أشملِ تعريفاتهِ ضمن الموسوعة الروسيةِ عن « منظومة الأفكار ووجهات النظر السياسية ، و القانونية ، و الأخلاقية ، الجمالية و الدينية ، و الفلسفية...الأيديولوجيا جزء من البناء الفوقي ، و هي بهذه الصفةِ تعكُس في النهاية العلاقات الاقتصادية ، ففي مجتمعٍ من الطبقات المتطاحنة ، يتطابقُ الصراعُ الأيديولوجيُّ مع الصراع الطبقي ، و قد يكون انعكاساً حقيقياًّ ، أو خادعاً للواقع ، فمصالحُ الطبقات الرجعيَّة تغذي أيديولوجيا زائفة في حينِ أنَّ مصالح الطبقات التقدمية الثورية ، تساعدُ على تجسيدِ أيديولوجيا علميَّة حقَّةٍ »[2] .

يخضُع المحتوى الإيديولوجي بشكلٍ مستمر للتبدل ، و التغير ، لأنه حصيلةُ لتوجه المجتمعات في اعتقاداتها ، وفقاً لنمط التحول التاريخي لتلك المجتمعات ، و لأنَّ المجتمع الواحد لْن يكونَ بالضرورة مشتملاً على تصورٍ واحدٍ ، فإننا نستطيُع أنْ نعثَر ضمَن ذلك المجتمع على تعددِ في الإيديولوجيا قد يصلُ إلى حدِّ التباين ، بل التدافع .

وفي حيز النظرية لم يقف المفهوم الأيديولوجيُّ عندَ طرفٍ بعينه ، بل توسَّع ضمن النضال التنافسّي ليأخذ في كل مرَّة بعداً جديداً ، « فقد اكتشفتِ الماركسيَّةُ مفتاَحاً للفهم ، و منهجًا فكريًّا لكنَّ القرنَ التاسَع عشَر كلَّه شاركَ في التمهيد التدريجّي للوصول إلى هذا المنهج ، و ليستِ الصياغة الكاملة لهذه النظرية من إنجاز جماعة واحدة ،وحدها كما أنها ليست مرتبطةً ارتباطاً مقصورًا على مركز اجتماعّي ، و فكريٍّ واحدٍ ، صحيٌح أنَّ الدوَر الذي لعبته الماركسية في

---

[1] . عادل ضرغام , تشكيل الإيديولوجيا في رواية النيل الطعم و الرائحة لإسماعيل فهد إسماعيل ,علامات ج 68، مج 17, صفر 1430. فبراير 2009، ص: 882

[2] . وسيلة خزار . الأيديولوجيا و علم الاجتماع ص : 20

هذه العمليةِيستحق مرتبةً عليلةً في التاريخ الفكرّي ، و لا يجوُز أن يقلّل من شأنه ، لكنَّ عمليةَ شيوع استعمال المدخلِ الأيديولوجّي تجري أمام أعيننا ، و لهذا فهَي تخضُع للملاحظة التجريبيَّة... »[1] .

لقد أمكَن للأيديولوجيا أن تساعدَ على انبثاق عَدِ حقولٍ ، ومجالاتٍ معرفيةٍ جدةٍ ، كعلم اجتماع المعرفِة الذي أراد به كارل مانهايم أنْ يؤسِّس مجالاً للوعي المعرّفي ، ينأى به عن سيطرةِ الفضاءات النظرية وحدها ، مفيدًا من وجود الإنسان داخَل حلقات السلسلة الاجتماعية ذاتِ الوجود الفعلّي ، الشيء الذي يجعل المعرفةَ ذاتها خاضعةً للظروف الاجتماعية و التطورات التاريخية ؛ إذْ « إنَّ كلَّ عصرٍ إنما يعرضُ أسلوبهَ ، و طريقتهَ الخاصةَ في التفكير ، بحيث لا يمكُن المقارنة بين هذه الأساليبِ ، و حتى ضمن كل عصرٍ ، لأنَّ هناكَ ميولاً متعارضةً إزاء المحافظة و التغيير ، فالأولى تنتُج الأيديولوجيات ، و الثانية تنتج الطوباويَّات ، و بينهما على الأقلّ إمكانية التفكير الواقعّي التام الذي يؤدّي عملَه من دونِ احتكاكٍ في إطار الحياة ، لا باتجاه اندفاع المجتمع إلى الأمام ، و لا باتجاه تقدُّمه »[2] .

أمام هذا الانفتاح ، و في خضم الصراع الذي عرفته المجتمعات ، و في ظلِّ المفارقات التي حدَثْ ببعض المثقفين إلى الدعوة إلى إعلان انتهاء الأيديولوجيا ، كاستجابة لواقع الحرب البارة بين معسكر الشرق و الغرب ، « و فيما كانتْ أصداءُ هذه الأصوات تتردَّد في أوائل و منتصَف سبعينات القرن العشرين ، كانت الأيديولوجياتُ القومية التحرريَّةُ تغطي مساحة من التجارب التاريخية المتنوعة ، و تتبنى مشكلات التنمية الوطنية ، و تمنح مفهوَم الأيديولوجيا محتًوى جديدًا ، يتصل بالمعاناة الإنسانية العميقة للشعوب المستعمرة ، لم تعدْ الأيديولوجيا

[1] . كارل مانهايم .الإيديولوجيا و اليوتوبيا , ص :146

[2] . بكري خليل ، الأيديولوجيا و المعرفة ، دار الشروق ، عمان 2002 ص: 96

أفكارًا قبلية ، و تصورات مغلقةً أو وعيًا زائفًا يعبر عن الطبقة السائدة ، بل أصبحت منهجًا يترجم آمالَ أمم بأكملها في التقدم ، و التحرُّر ، و تقرير المصير »[1].

و على كّل حالٍ ، فإنَّ الأيديولوجيا أصبحت ممارسةً ، توجه للفرد ، و الجماعة إزاء مجموع القضايا التي يقع التفاعلُ معها سلباً ، و إيجاباً بشكل يكون معه طرفٌ ما توجها فكريا ، أو نفسيا أو دينيا ، « إن أيَّ موقف إزاء الإنسان ، و العالم هو إيديولوجيا مؤسسة ، حتى الديانة الطوطميَّة البائدة ، و عبادة البقر المعاصرة ، و الانحياز إلى فريق رياضّي لا يمكن أن يكون خارج إطار مقولة الأيديولوجيا ، إن رفضَ الأيديولوجيا أيديولوجيا مضادةٌ »[2] .

إنَّ هذا الحضوَر المتواصَل ، و الشامَل للأيديولوجيا في كافة مناحي المعرفة ، يطرُح إشكاليةَ العلاقة بين الأدب ، و الأيديولوجيا ، بين الشعر كخطاب فني جماّلي ، و المكون الأيديولوجي في غايته الاجتماعية الواعية ، كما يحيلنا الإشكالُ ذاتهُ على نمطِ ذلك الحضور الحادِّ للموضوعية الإيديولوجية داخل النسيج الشعريّ ، هلْ هو حضوٌر يمضي إليه الشاعُر ، أو الأديب بإرادة فاعلةٍ لا ترى فيه مخطرًا للشعرية ؟ أم أنَّه وضع تمليه بنيةُ النصِّ الشعريِّ ذاتهِ باعتباره دالاًّ لغوياّ ن لا غنى له عن محموله الرؤيوّي ، فهو خاضٌع لحتميةٍ تقضي بها الشعرية ذاتها ؟

إنَّ الأعمالَ الأدبية عامةً إنما هي مواقفُ لأصحابها، و استجابة لمحاورهم الاجتماعية ، و الأيديولوجية حتى ، و إن أنكروا ذلك ، أو تخفَّوا عن حقيقته خلف نصوصهم ، و بناُهم اللغوية ، فالرؤيةُ جزءٌ لا يتجزأ من النص، و هي في نمطها المتعالي عن الواقع، أو المندمج معه ، و في أتونه لا تنفصل عن مكونات النص بحال « و يمكن القول بأن الرؤية الفنية الممتثلة و التصالحية تخدم الأيديولوجيا السائدة ، و تقدم العالم الفني ساكناً مستقراً ، و هو ما يفقد العمل الأدبي مسحة الحركة ، و الحياة ، أما الرؤية التجاوزية ، فإنها تقدم العالم الفني مليئًا بالحركة ، و

[1] . وسيلة خزار . الأيديولوجيا و علم الاجتماع ص :21

[2] .مسلم حسب حسين . جماليات النص الأدبي . ص: 208

الحيوية لأنها تجسيدٌ للتناقضات الماثلة في المجتمع ، و هو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع ، و الإيصال؛ أي يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية ، و الجمالية »[1].

لا شكَّ أنَّ الكونَ الشعريَّ لا يتحدد بمعزل عن نظام التفاعل الإيديولوجي للشاعر مع الوجود ، و نعني به « تفاعَل الرؤى ، و العقائِد ، و التأملاتِ ، و المنظومات الفلسفية في فكر المبدع لنستشف من خلالها نمط تفكيرهَ ، و استراتيجيته الفكرية ، و نظرته الأيديولوجية للحياة ، و طبقة الخلق ، و الكون ، بمعنى أدق يحدد لنا ما هي المسلمات الوجودية في سيرورة استراتيجية الكثير من قصائده الشعرية ، و مكنوناتها الدلالية ، ووجهة نظره في مجرى الأحداث الملتقطة ، و توجيه مسارها باتجاه فكري ، أو نمط أيديولوجي معيَّن »[2] .

ومهما كانتِ القصيدةُ تحمل في وجهها الجمالي طابَعا مميزًا، و صنعة و تشكيلا ، أو بنية و أنساقاً مستكملة الأدوات ، و الأطر الفنية ، فإنها تظلُّ بحاجة إلى نسغ الأيديولوجيا كيفما كانت هوية المعرفة التي ستنطق عنها ، فإنَّ الشاعَر مهما خُيِّل إليه إمكانيةُ التغاضي عن هذا المحمول الفكري ، فإنه صائٌر إليه لا محالة في نصه ؛ إذْ به يمكُن للقارئ أن يرى ، و يشاهد صاحبَ ذلك النص ، و يتقفى رؤيتهَ ، و يجسَّ أنفاسَه ، حتى لا يكونَ العمل الشعري مخيًّا أو مدمراً ، محصورا في نطاق الألفاظ العارية من كلِّ دلالة عن الوجود .

التفاعلُ الأيديولوجيُّ . يحدد نمطَ الشخصية المبدعة . من حيث تطلعاتُها ، و رؤاها و أفكارُها الوجودية صوب الكثير من القضايا ، و لذا فإنَّ من أبرزِ مظاهر التفاعل الأيديولوجي التأمل بالمسلمات الوجودية ، و إدراك أبعادها ، و نفي الحقائق ، و إثبات تناقضاتها ، بمعنى أن

---

[1]. شكري عزيز الماضي , في نظرية الأدب , ص : 105

[2] . عصام شرتح . آفاق الشعرية . دراسة في شعر يحي السماوي . دار الينابيع , سوريا دمشق , ط1 2011, ص : 149و 150

التفاعَل الأيديولوجيَّ يمثل أعلى مستوياتِ التفاعلِ مع الحيِّزات الوجودية بنقائضَ متضاربةٍ تعكسُ انعكاس الوجود في تأمُّل ، و تفكيرٍ منفّي » [1]

# الفصل الثاني

[1]. المرجع السابق , ص : 150

# الشعرية و استراتيجية الخطاب في ديوان البردوني

**أولاً : شعرية العنونة :**

**1. أهمية العنوان**

**2. أنواع العنونة :**

1.1 . العنونة المكانية

2.1 .العنونة بالشخصية

3.1. العنونة الدلالية

**ثانياً :شعرية التصدير :**

**ثالثاً : شعرية المطالع :**

1. توطئة

2. أساليب الجملة المطلعية

**رابعاً : شعرية الإيقاع :**

1.الوزن الشعري

2.التفاعل الصوتي

**خامساً :شعرية التناص :**

1.5. من النص إلى التناص

2.5. التناص في شعر البردوني

**أولاً .شعرية العنونة :**

**1 . أهمية العنوان :**

لا غنى للمتن الشعرّي على الإطلاق عن عنوانِه الذي يعدُّ باباً لولوجِ عالمه ، و مؤشراً على ما يتضمَّنهُ من مكونات مختلفةٍ ، على أنَّ التأول ، وحده ، و الاستبطان الفاعَل في قراءة هذا العنوان ، هو ما يحيلُ على ما سيكشفه المضمونُ الشعريُّ من أبعاد ، إنه عتبةالقُص التي تحيلُ عليه ، و إنْ يكن العنوانُ حلقةً في القصيدة ، فإنَّه الحلقة الأقَوى التي تشدُّ إلى غيرها من وحدات النسق الجمالي ، بكل تفاصيله حتى يؤتي المعمَار مكتملاً ، بموجب ذلك .

جاءَ في لسان العربِ لابن منظور عن العنوان ما يقُِر أنه علامة على النص ؛ إذ «العُنْوانُ ، و العِنوانُ سمةُ الكتابِ ، و عنْونَهُ عُنواناً و عنَّاهُ ، كلاهما : وسمهُبالعُنْوانِ ، و قَال أيضًا : ... و في جبهتِهِ عُنوانٌ من كثرة السجود ؛ أي أثْر »[1] .

و يرى **سعيد علوش** أنَّ العنوانَ « مقطَّع لغويٌّ أقلُّ من جملةٍ يمثل نصًّا ،أو عملاً فنيا »[2] ، و هو بهذا التعريف يضيفُ للعنوان صفةَ التمثيل للنصِّ ، بحيث يصبح على محدوديَّته ، و اقتضابه جامًعا لأشتاتِ النص ، أو العمل مشيراً إليه ، فيما يظلُّ النصُّ ذاتهُ عاملاً بمكوناته على ترجمة العنوان ، و إعادة قراءته على وجه من التفصيل ، فهو « باعتباره مظهراً من مظاهر العتبات ، ذو طبيعة مرجعية ، لأنه يحيلُ إلى النصِّ كما أنَّ النصَّ يحيل إليه »[3] .

إنَّ للعنوانِ دوراً جوهرياً في تحديدِ توجه المتنِ ، و عتبة هامةٌ نَحو مكاشفاته ، وبؤرة نصية ناطقةٌ عن النص ن جامعة لأشتاته محيلةٌ على كافة أبعادِه التركيبية ، و الدلالية إنَّه تعريفٌ أوليٌّ للنص يشي بمضمونه ، و ينضح بمحتواه ، و دونَ هذا العنوانِ ، يظلُّ عالما لغوياً عاتماً ، يكتنفه الغموض ، ولأنَّ العناوِين الشعرية . أغلبها ، تأتي منزاحةَ التركيب مخالفةً في بنيتها ، و كشفِها الأول للمعتاد المألوف ،

[1] . ابن منظور . لسان العرب , مادة ( عنا ) دار صادر بيروت ، ص : 106

[2] . سعيد علوش . معجم المصطلحات الأدبية , دار الكتاب اللبناني , بيروت ' لبنان , ط 1985 ، ص: 155

[3] . حميد لحميداني . عتبات النص الأدبي بحث نظري . مجلة علامات في النقد النادي الأدبي مج 12 . عدد 46 بجدة . . شوال 1423هـ . ص21

فهي تستفز القارئ ، و تغريه بالنص ، و الخوض في تفاصيله الجمالية ، و العنوانُ بامتلاكه لطبيعة الخرق ، و الانتهاك ، و التجاوز ، و المفارقة يحمل القارئَ على تتبعِ النص الكامن وراءه ، فإنْ خلا نظامُه المختصُر من كل هذا ، بات صارفاً للقارئ عنه ، بوصفه « سمًّا ، و ترياقاً في آن واحدٍ : فالعنوانُ عندما يستميل القارئَ إلى اقتناء النص ،و قراءته يكون ترياقاً محفزاً لقراءة النص ، و حينما ينفُر القارئ من تلقي النص يصير سُماً يفضي إلى موت النصِ و عدم قراءته »[1] .

العنونَةُ الشعرية للكتاب ، و غيِو وصفُ تعريفٍ ، به تتضُح صورتُه ، و يدلف منها إلى عالمه انطلاقاً من إشارة العنوان الذي عُدَّ « كالاسم للشيِء ، به يعُرفُ ، و بفضله يتداول ، يشار إليه ، و يدلُّ عليه ، وفي الوقتِ نفسه يسُمه ، العنوانُ ... علامةٌ ليستْ من الكتاب جعلتْ له لكي تدلَّ عليِه »[2] ، وعنوانُ القصيدة عميقُ الصلة بها ينبغي أنْ يعبّر عنها كما ينبغي أن تعبر عنه ، و مهما اشتمل على طاقة الشعرية ، و الإيحاء فلا يستقيم عنواناً حتى يكون مرتبطاً بالمضمون الشعري ، غيرَ نافرٍ عنه ، بغض النظر عن طبيعته التصريحية التقليدية ، أو أنه متجاوٌز للمألوف ما لم يتماشْج مع النص الشعريِّ ذاته .

## 2 . أنواع العنونة عند البردوني* :

للعنوانِ في ديوان **عبد الله البَردُّوني** ذلكَ الحضُور المميُز على مستوى الدلالة ، و الإيحاء

[1] محمد بوعزة .من النص إلى العنوان .. مجلة علامات في النقد . النادي الأدبي بجدة . مجلد 14 . عدد 53 رجب 1425 هـ ص 408

[2] . محمد عبد الله . العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة .ط1 . (د ت) ص: 15

* **عبد الله بن صالح بن عبد الله بن حسن الشحر البردوني** ، ابن قرية البردُّون من أعمال مركز " الحدّا" أحد مصايف صنعاء اليمنية .«ولد **عبد الله البردوني** سنة 1348هـ الموافقة سنة 1929 م »[1] ، و في قريته الصغيرة ، ذاتِ الطبيعة الساحرة ، نشأ في أسرة فقيرة تكابدُ ما تكابدُ لتأمين لقمة العيش ، و قد ذكرتْ أمّه سنة مولده ، فقالت :«أصبْنا ثلاث مرات ، لم ينزل المطر ، مات الجمل ، ولد عبد الله»[2]، وقد اجتاح موسم الجدريّ قرية الشاعر ، و هو في سن الخامسة ، فذهب ببصره ، مما أحدَثَ شرخًا كبيرًا في نفسه ،لولا أن قيضَ الله له والدين رحيمين به ، استطاعا أن يتجاوَزا به مصابَه الجلل في حبيبتيه ، و كانَ الطفلُ قويَّ الإرادة راضيًا بقضاء الله فيه ، فشق طريقه نحو التعليم بعزيمة لا تُفَلّ، وعرفتْه مدارسُ القرية في السابعة من عمره ، قبَل أن يغادَرها بعد سنتين تلقاء ذمار ، و في « مدرستيها الابتدائية ، و العلمية عكفَ على الدرس عشر سنوات ، كابَد فيها متاعب الدرس ، و مكاره العيش ، و الحنين إلى القرية »[3]، مما فجَّر قريحتَه الشعرية صبيًّا ، و يافعاً . و في أثناء ذلك حفظَ القرآن الكريم، و أتمَّ دراسته الشرعية ، و قد لبثَ في ذمَار عشر سنينَ أخرى ، و في هذه الفترة من سنة 1949 م حدثَ الانقلابُ الفاشلُ على حكم الأئمة ، و سجن البردوني على إثره بضعةَ أشهر ، خرج بعدها من سَجنه ، ليتفرَّغ للعلم ، فتوجه نحو العاصمة صنعاء ، وانتسب إلى دار العلوم التي حصل فيها على الإجازة في العلوم الشرعية ، و التفّق اللغوي ، و قد شبَّه الدكتور **عبد العزيز المقالح** رحلةَ الشاعر العليَّة برحلة عميد الأدب العربي قائلاً : «كما سافَر **طه حسين** ... من القاهرة إلى باريس، سافَر عبدُ الله من ذمَار إلى صنعاء ، ذهبَ ضرُير مصَر يدرس في السربون ، و ذهبَ ضرُير البردُّون ليدرسَ في دار العلوم ، الفارقُ واسٌع بين سربون باريس ، و دار علوم صنعاء ، و لكنَّ الانتقالات في حكم الزمن تتساوى ، و ربما تزيدُ هنا عنها هناك »[4].

«عمل الطالبُ النابغة **عبد الله البردوني** مدرساً في المدرسة التي تخرَّج فيها ، و كانَ شعُره شفيعَه إلى اعتلاء المنصب الأمين بالإضافة إلى سماحة أخلاقه ...و اتزانه الاجتماعي »[5] , و قد اشتغَل بالإذاعة ، و الصحافة اليمنية و العربية ، و نالَ العديد من الجوائز الشعرية ، منها جائزة شوقي للشعر في القاهرة سنة 1981، وجائزة السلطان العويس في الإمارات ، و قد توفي في الثلاثين من شهر أغسطس سنة 1999م ، الموافق 18. 05. 1420هـ ، تاركاً أعمالا نثرية ، و أخرى شعريَّة جمعها ديوانه الذي اشتمل على اثنتي عشرة مجموعة هي : (من أرض بلقيس . في طريق الفجر . مدينة الغد . لعيني أم بلقيس . السفر إلى الأيام الخضر . وجوه دخانية في مرايا الليل . زمان بلا نوعية . ترجمة رملية لأعراس الغبار . كائنات الشوق الآخر . رواغ المصابيح . جواب العصور . رجعة الحكيم بن زائد ) .

بمضمون المتن الشعريّ ، و الشاعُر في انتقائهِ للعنوان بالذاتِ ، حريصٌ على تجاوزِ السطحية في

[1] . أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره. مركز الحضارة العربية .القاهرة ، ط 1. 1418هـ 1998 . ص 25.

[2] . وليد مشوح . الصورة الشعرية عند البردوني , دراسة , منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق , ط سنة 1996 , ص 20.

[3] . أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره ، ص 25 و 26.

[4] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . الأعمال الشعرية , ج1 إصدرات ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء الجمهورية اليمنية ، ط1 ، 1423هـ 2002 م , ص: 34

[5] .أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني حياته و شعره , ص , 26 .

طرح العتبةَ النصية غالباً ، و َمَنْ يقرأْ عناوينَ المجموعاتِ ، يلمسْ جانبَ التكثيف الدلاّلي على الرغمِ من قِصَر الوحدة الكلامية ، كما نجدُه يقفُ لدى عمليات استدعاءٍ للتراث ، و استحضارٍ للواقع بشخصياته ، و رموزٍ ، فضلاً عن أشكال التوظيف الحكائّي السردي ، لبنية العنوان اللغوية ، و فيما يلي تمثل لتلك الأنماط من العناوين التي نعثر عليها مبثوثة في الديوان بمجموعاتهِ الاثنتي عشَر .

## 1.1 العنونَةُ المكانيَّة :

يتجلَّى اليمُن بكلِّ تفاصيله في شعرِ البردوني لا كحيزٍ جغرافي ، بامتداده المادي ، و تضاريسه المتنوعة ، ولكْن بأثره الحاسمِ في تشكيل رؤية الشاعر ، لهذا المكان في أزمنة بعينها ، و في أوضاع تنعكس من خلالها نظراتهُ لهذه البقعة من الأرض التي عجنتَ بمياه التاريخ ، و الحضارات ، و اكتحلت بأحداثها عيونُ الشاعر ، و« معاينة الشاعر للمكانِ هَي معاينة حدسيَّة فوق شعورية ، تتجاوُز الإدراك الخارجيَّ ، لتتلون بحقيقة الذات ، إنها معاناةٌ **سيزيفية** لا متناهية ، و على هذا ، فالمكان بنظرِ الشاعر حدسٌ للمطلق اللامتناهي لأن الشاعر .كما الإنسان العادي . يتعاملُ مع الأشياء التي تلحُّ عليه ، لكنه يتجاوزها إلى التفكير ، و التأمل راغباً من خلال ذلك في البقاءِ المعنوّي لا المادي ، أو الجسدّي » [1] .

تستأْثر الأمكنة بحيزٍ من العناوين الشعرية في صورتها العامة مرة ، و بأعيانها ، و أسمائها مراتٍ لتعبرَ عن علاقة الإنسان بعالم القرية ، و المدينة ، في تحّولات تأخذُ حظّها من تشكيل الإنسان اليمني ، و صياغته ضمن مجموع التحولات التي طالَت المكانَ ، و المجتمَع في آن واحدٍ ، وقد ظلَّ البردوني في كلِ ذلك وجًها واحدًا لليمن الكبير ، مرتهناً بتجلياته جميعا عالًقا بطبيعة بلاده مشدودًا إليها ، ناطقا بأوصافها ، حتى عنونَ إحدى قصائدِه : ( إلا أنا ،و بلادي ) .

---

[1] . قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر . دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان . من منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2003 . ص 268

و البردوني ينطلُق في إحساسه بالمكان من محيطِه اليمّني ، و من صنعاء َبالذاتِ التي عرفته إنساناً كما عرفته شاعراً ، و التي تـَأَسَّس وعيهُ بالمحيط الشعري من خلالِ شوارعها ، و أحداثِها الصغيرة و الكبيرة ، فكان رضاه ، و سخطُه متعلقين بأحوال المعاش فيها ، وبما تعرفه من تقلباتٍ ، تصيب المجتمعَ اليمنَّي فيها بأدواء ، تجد صداها فيما يكتبهُ الشاعُر ، و يِسُم به قصائدَ ه ، معبِراً عن أنسه بالمكان و غربته ، مستوحشًا جرَّاء تنكر المدينة له ، بالوجوه التي ما عادت من أهاليها ، وقطانها الأصلاء ،كما في (صنعانيٌّ يبحثُ عن صنعاء َ ) ، أو نازحًا تتجاذبه غربة عن الديار حيث مرارةُ المنافي لدى ( يمّني في بلاد الآخرين ) ، و ربما كانت ثورتهُ على المكان منزعاً للنهوض من كبواتِ التخلف التي تحجب شمس الحضارة ، عن سكان القبور مثلما تجلى ذلك في( صنعاءُ و الحلُمو الزمان ) :

**صنعاءُ يا أختَ القبـُور ثوري فإنَّك لم تثُوري**
**حاولتِ أنْ تتقيئِـي في ليلةٍ عفـَن العصُورِ**
**َو أردتِ قبَل وسائلِ الـ بنيـانِ تشييدَ القُصورِ**
**و نويتِ في تشْريـَن أنْ تلدي أعاجيبَ الزهور**[1]

صنعاء ُلا تختلفُ عن الشاعر ؛ إنها تمتلكُ جوهَر الإنسان ، و روحه وسداه ، و تحس بحاجتها إلى الحياة الكريمة ، كما أنَّها تستجيبُ لأحوال الاغتراب ، و النفيِ ، و الثورة ، و النهضة ، و قد تعلُن حربَها على الموتِ .

إن التماهَي الذي نسجلُه للشاعر مع وطنه اليمن ، هو ما أحلَّ صنعاء َفي شعره محلَّ حروفِ الهجاء التي تتردَّد في قصائده ، بل يجعل منها . وحدَها . مصدًرا لإلهامِه ، و حسبُ الشعر لليمن قرباناً ، و صلةً لشاعر زادُه الوحيدُ هو الحرفُ ، كما جاء في قصيدته ( لعينْيكَ يا َموطني ) :

**لأني رضيعُ بيـانٍ ،و صرفْ أجـوعُ لحرفٍ ، و أقتاتُ حرفْ**
**لأني ُولدتُ بـالنِبّحـاةِ أظلُّ أواصلُ هـْرفًا بَهـرفْ**

[1] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني ، ص: 586

**أنوءُ بوجهٍ كأخبارِ كانَ بجنبينِ من حَرفِ جرٍّ و ظرفْ**

**أعندي لعينيكَ يا موطني سِوى الحرف ، أعطِيهِ سَكباً وغَرفْ**

**أتسألني : كيفَ أعطيكَ شعراً و أنتَ تؤمِّلُ ، دوراً و جُوفْ**

**أفصِّل للياءِ وجهاً بهيجاً و للميم جيداً ، و للنُّون طَرفْ**

**أصوغُ قوامَكَ منْ كلِّ حُسنٍ وأكسُوكَ ضَوءاً و لوناً ، و عَرفْ** [1]

إن أَنَسةَ المكانِ ، و صنعاء بالذات ، في شعر البردوني ملمحٌ عامّ ، يطبُع قصائده التي احتضنت موقَفه من الأمكنة حوله ، و هي ظاهرةٌ تعبّرُ عن إحساسِ الشاعرِ المفعمِ بإدراك المكان إدراكًا يتجاوزُ حدوَده الماديَّةَ ، بل و يستكنهِ طبيعتَهُ التي تستمدُّ ماهيتَها من رؤية الشاعر نفسه ، و من وعيه بكافة أنماط الممارسة الاجتماعية ، و السياسية التي تتركُ أثراً بليغاً في معالم المدينة ، ومدى تقبلّها للشاعر، مما يحدث شرخًا نفسيًّا لديه ، و يضعُه في صدمةِ المكان الثقافية ، فيما إذا حدث التعارضُ بين معطيات المدينة ، و حاجاتِ الشاعر إلى الحضور الفاعل ، في المكان « باعتبارِه وعاءً حسيًّا يصب فيه الشاعر شحناتهِ الانفعاليةَ ، و لما كانت علاقةُ هذا الأخير بذلك المكانِ ذاتَ طبيعة تَوتُّريَّة ، فإنّ الشعور الأكثر بروزاً هنا ، هو الإحباطُ ، و الانفصال ، و الإحساس بالعجز ، و التحجم ، و حقارة الذات نتيجة لتلك المادية المفرطة التي يتميَّز بها هذا المكانُ ، و التي تصدم حواسَّه في كلِّ آنٍ ، و تشعُره بالثقل ، و تكبِّل الإرادة »[2] .

عندما تتنكُّر صنعاء ، و تغدو بوجودها المادي شيئا غائباً عن ضمير الشاعر ،يأتي عنوان قصيدتِه ( صنعانيٌّ يبحثُ عن صنَعاءَ ) فهو ، و إنْ يكنِ ابنَ هذه المدينة ، و سليل هذه الأرض فإنه لا يراها ، و لا يقف لها على خبرٍ ، لأنها غدتْ بلا قلبٍ ، بعد أن شيَّعت الحبَّ و اضمحّل بين أبنائها :

**هـذه العمــارات العـوالي ضـيَعتْ تجـوالي ... مجــالي**

---

[1] . المصدر السابق . ج2 . ص: 941

[2] . قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر . ص: 261

**حولـــــي كأضرحـــــةٍ مـــزوَّرةٍ بألــــوان اللآلــــي**
**يلمحْنَ . ـــني بنواظـــرِ الإســمْنتِ مـــن خلـــف التعـــالي**
**هـــذي العمـــارات الكبـــُار الخـــرس َمـــلأَى كالخـــوالي**
**أدْنُـــو ، و لا يعرفْنَـــني أبكـــي ، و لا يسْـــألَن : مـــالِي ؟**
**وأقـــولُ: مـــنْ أيـــنَ الطريـــقُ ؟ و هُـــنَّ أغبَـــى مـــنْ سُـــؤالي[1]**

يعكسُ عنوانُ القصيدة نسبةَ الشاعر إلى المدينة صنعاء ، تلك النسبة الحميمة التي ترقى إلى ما وصفها به من محّل الأم للولد ، و تلك وظيفة تضاف إلى أنسنة المكان ، و إشاعة روح الحياة فيه ، بيدَ أنَّ هذا الصنعانيَّ ، يظل تائهًا في شوارعها يبحثُ دون جدوى عن تلك " الأم " التي لا يراها في ظاهر العمران ، و في القصور المشيدة ، بل يفتقدها في علاقات الناس ، و انصرام المودَّات ، و في تنكرِ المدينة للأهالي ، و تملُّقها للعدّو الغازي :

**أمِّي أتلقينَ الغـزاةَ بوجـهِ ضيافٍ مثـالي ؟**
**لم لا تَعـادين العِدى ..؟ من لا يعـادِي لا يوالِي**
**من لا يصَارعُ ...لا نَسائيُّ الفؤادِ ...و لا رَجالِي**
**إني أغَـالي في محبـّةَ موطنِي ... لمَ لا أغَـالي ؟[2]**

والمكانُ في عناوينِ البردوني الشعرية يستمدُّ حدوده من خيوط الماضي ، و تاريخ الحضارة اليمنية العريقة ، كما يرسُم معالمه في أحيان كثيرة من الطبيعة الراهنة في تأثيراتها المستمرة ، و حضورها الآسر ،

[1] .عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني . ج1 .ص: 612
[2] .المصدر السابق, ص : 613 و 614.

كما يتحدَّد هذا المكانُ في بعض المواضع ، و هو خيالٌ ، و طيف يتخلَّق مع نظرات الشاعر، و استشرافاته لغد اليمنِ المشرِق .

للشاعر في ديوانه ( مْن أرضِ بلقيَس ) قصيدةٌ بالعنوان المذكور ، و في ذلك ما يحمل بعدًا دلاليا للوطن في تواصله مع التاريخ ، تواصلاً يدعم حاضَر المكان ، و يشُيع جلاله ، و شرفه فاليمن السعيد ، هو بالفعل أرض ملكة سبأ المتوجة بلقيس ، و زوج نّبي الله سليمان . عليه السلام . و هذه الكنايةُ حظوةٌ للمكان الذي يصدر عنه الشاعُر في ألحانه ، و رجعِ قوافيه ، و ِمَن الّسعيدة نبضُ الحرف ، و رجُع الصدى :

**من أرضِ بلقيَس هذا اللحُن ، و الوتُر مْن جوِّها هذه الأنَسامُ ، و السَّحُر**

**من صدرها هذه الآهاتُ من فِمها هذي اللحونُ ، و من تاريخها الذّكُر**

**ِمَن " السعيدةِ " هذ ي الأغنياتُ و ِمْن ظلالَها هذه الأطيافُ ، و الصُّوُر**

**أطيافُها حولَ َمْسرى خاِطري زُمٌر مَن الترانيِم تشلُو حولَها زَمُر**[1]

إنَّ هذا الربطَ للمكان بالتاريخي ، و المقدس ضمن العلامة اللغوية الأولى للنص يعطي العنونة طاقتها الإيحائية في إضاءة الفضاء النصّ ي ، و يمنحها رهَنا للجذور الأصيلة التاريخية التي تعُد رافدًا أساسيا لمفهوم الوطن بقيمه الحاضرة ، « فهو مصوٌِّر تشكيليٌّ بارعٌ لروح المكان ، و تفاصيله ، و طبقاته ، و جيوبه ، و ظلاله ، و ذاكرته ، و حلمه ، و زمنه إلى الدرجة التي يتحّول فيها أحياناً إلى كائن شعرّي مكاني ، و تتحوَّل الحساسيَّةُ الشعريَّة عنده إلى حساسية مكانية مغمورة بالجمال ، و مكتظة بالخصب ، و حافلة بالتشكيل »[2].

و في ديوانِ ( **مدينة الغد** ) قصيدةٌ بالعنوان نفسه ، و هو عتبةٌ مشغولةٌأيضاً بالمكان حيث تتخذ العنونةُمدخلاً لفضاءِ النصّ الذي يحمل مدلولَ التطلع إلى فجرٍ جديدٍ للمدينة ، تستيقظ فيه على ما

[1] . المصدر السابق . ص : 57.

[2] .محمد صابر عبيد. التشكيل الشعري الصنعة و الرؤيا .دار نينوى . سورية . دمشق 2011. ص: 19 .

تحمله النفس من تطلع إلى المستقبل الزاهر ، و في القصيدة « يتغنَّى الشاعُر بعالم المدينة الفاضلة ، و التي طَال انتظاره لها ، و يفتتُحها بنوع من الأسى على العصور الماضية التي هدمت فيها المنى ، و حشرجات الحضارة ، ثم يرثِي عذاباتِ تلك العصور ليمجِّد ميلاد المدينة الموعودة »[1] ، فالمكان بذلك ضمَن واقعٍ افتراضي ، حلُمّي ، تنهدُ إليه نفسُ البردوني ، و تتشوَّفه :

مْن دهورٍ ، و أنتِ سحُر العبارهْ و انتظاُر المنى ، و حلُم الإشاره

كنتِ بنتَ الغيوبِ دهراً فنمَّتْ عن تجلّيكِ حشرجاتُ الحضارهْ

و تداعى عصرٌ يموتُ ليحيا أو ليفنَى ، و لا يحسّ انتحارهْ

جانَحاهُ في منتهى كل نجمٍ و هواهُ في كل سوقٍ تجارهْ

باعَ فيه تألُّهَ الأرض دعواه و باعتْ فيه الصلاةُ الطَهارهْ

أو ما تلمحينَه كيفَ يعدو يطحُن الريحَ والشظايا المنَارهْ

ثمَّ عن فجْرك الجنين ضجيجٌ ذاهلٌ يلتظي ، و يمتصُّ نارَهْ[2]

علامةُ العنونة ، في اقترانها الإضافّي بين عنصرِ المكان ، و الزمان ( مدينة الغد ) تنبثُق عن مدلولها في فضاء النصِّ ، ضمن توصيفاتٍ لتلك المدينة في زمنها القادم ، كما يراه البردوني لحظات استعادة لأمجاد الماضي ، و مَجدِه :

ذاتَ يومٍ ستُشرقيَن بلا وعدٍ تعبِليَن للهشيم النضَارَهْ

تزرعيَن الحنان في كلّ وادٍ و طريقٍ ، في كلّ سوقٍ وَ حَارهْ

في ملَى كلِّ شُفةٍ ، في تمنّي كلِّ جارٍ ، و في هَوى كلّ جارَهْ

في الرَّوابي حتَّى يعي كلُّ تلٍّ ضَجَر الكهْفِ،و اصطبَار المغَارَهْ[3]

[1] .عبد السلام الشاذلي . تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر .صنعاء نموذجاً . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 2006. ص 46.

[2] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني . ج1 ص: 417.

[3] . المصدر نفسه ص: 418.

و قد اتَّبع الشاعُر في بعض العناوين استراتيجيةَ **الزمكنة** حيَن جمع بين صورتي المكانِ ، و الزمان في محاولةٍ منه لتضخيم دور الزمن ، و الإفادة من دلالته في إنارة الواقع بعناصره المشكّلة لصورة المكان ؛ " ذلكَ أنَّ التحول من الزمن القارِّ الجامدِ إلى غيره ، يشبه ُالتحولَ عبر َ مسافات المكان فالعناوين : السفر إلى الأيام الخضر ، في طريق الفجر ، مدينة الغد ، تحت الليل ، صنعاء و الموت و الميلاد ، الوجه السبئي و بزوغه الجديد " ، كلُّها توجه المتلقي إلى صيرورة الزمن ، من خلال بنية المكان المادي ، والذي يثمُر إنتاَج الدلالة الإيجابية ، لذلك التحول الزمّني في النص الشعري .

إنَّ « جموَد الزمان ، و تباطؤه ، هو مصدر التعاسة ؛ لأنَّه يغرقنا في دوَّامة العدم ، بينما حركة الزمان ، و تسارعه هي مبعثُ فرحٍ لأنها تْسلمنا لتيار الوجود »[1] تغسل ع ُوار المكانو،تزيل ُ غبار، هكذا جاء ديوان ( السفر إلى الأيام الخضر ) كما تَشي بذلك العنونة ُليحمَل السفر باليمن إلى زمن الربيع ، في خطرة استباقٍ شعريةً تتجاَوُز حدوَد المكانِ :

**يا رفاقي في كلِّ مكسَر غصنٍ . إن توالَى الندى . ربيٌع ُواتِ ي**
**يرَحل ُ النبُع للرفيف ، و يفدَى و هو ي ُوصي :تسنبلِ ي يا رفاتِ ي**
**و الروابي يهجسْن : فيم وقُوفِ ي هُهنا يا مدى ... سأرمي ثباتِ ي**
**سوف تأتي أياُمنا الخضُر لكنْ كْيترانا نجيئها قبل تاتِ ي**[2]

## 2.1. العنونة بالشخصية :

ثمةَ علاقةٌ بين أسماء الشخصيات ، و بين ما يبضُّ به النصُّ من مواقفَ ، ذلك أنَّ اختيار الشاعر لها إنما يتأسس على اتجاه الدلالة ، و محتوى المضمون ، و للشخصية أثٌر في تحديد الانتماءات العرقية

[1] .سمير الحاج شاهين . لحظة الأبدية . ( دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ) . المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 سنة 1980 . ص 65.

[2] عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . ج1 ص: 690.

، و المكانية ، بل و الحقبة التاريخية التي تقفُ بالنص موقف الاستدعاء الوظيفّي للتراث ، و الأساطير .

و استناد عتبَةَ العنوان على شخصيةٍ ما « لها حضوٌر تاريخٌّي ، و جغرافٌّي ، و نفسّي ووجداني ّ، و ذاكراتي ٌّثريٌّ في ذاتية الشاعر، و حلمه ، تكمن فيها الكثير من القيم ،و المعاني و الدلالي ، و لها سيرةٌ عميقة في ذاكرة القصيدة ، و حلمها أيضاً ، على النحو الذي تظهر فيه عبر مجموعة من المشاهد ، و اللقطات ، و لحظات التنويرِ الشعرية » .

بتفحُّصنا لجملة العنوانات المعتمدة على الشخصية ، في العتبة النصية ، ضمن مستوياتها المتنوعة ، في هذه العنوانات : سلوى / أم يعرب لعيني أم بلقيس / أبو تمام و عروبة اليوم / سندباد يمني في مقعد التحقيق / أروى .. في الشام / وردة من دم المتنبي / أولاد عرفشة الغبشي / أسمار أّم ميمون/ من حماسيات يعرب الغازاتي / لمّحات يزيد بن مفرغ الحميري / ليليات قيس اليماني / على باب المهديّ المنتظر / اختطاف الشيخ عبد الكريم / رجعة الحكيم بن زايد / ليلة نعي محمد الحيمي ، نجد أنَّ هذه العناويَن مشتملةٌ على ما يرتبط به ذهن البردوني من تجارب خاصة ، و أخرى مستدعاة من الموروث العربي اليمّني بشكلٍ خاصّ ، و من الحكاياتِ الشعبية التي تظل دلالاتها تاركةً ظلالها في تجربة الشاعر العاطفية ، و الإنسانيةّ « و تشحنهُا بمزيد من الدلالات المتشظية التي تصب في حاضنة الفكرة الأساسية التي تشتغل عليها ...لتثريهَا ، و تخصِّبَ حيواتها »[1] .

ففي مشهدِ لتواصل الماضي مع الحاضر ، ضمن توازٍ للعتبة النصِّيَّة في قصيدة ( أبو تمام و عروبة اليوم ) يستعيد العنوانُ إلى الذاكرة صورةَ الشاعر **حبيب بن أوس الطائي( 188 هـ 231 هـ )** لا كشخصية من التراث الشعري فحسبُ ، و لكن ضمَن تجربة للجماعة في صراعِها الدائم مع الآخر الذي يتربص بمقدساتها ، و حريمها .

---

[1] . محمد صابرعبيد. التشكيل الشعري الصنعة و الرؤيا .دار نينوى . سورية . دمشق 2011. ص:47.

تقفُز صورة أبي تمام لتختزل تجربةَ تلك الجماعة في موطن القوة و الغلبة ، و يستعادُ مع الشاعر نفسِه قصيدته المعروفة التي سجَّلت حكاية انتصارِ **المعتصم** على الروم ، و هو انتصار للعروبة و الإسلام معاً ، غير أنَّ عتبةَ العنوان لَدى البردوني تجمع اسم الشاعر إلى العروبة ، بحرف العطف جمعاً على التقابل ، غير أنَّ اشتمال التركيب على صيغة الزمن ( اليوَم ) كان قد حمَّل الدلالة نمطاً من المفارقة بحيث تضُع المتلقَي في رحابِ النص الجديد الذي يختلفُ جملةً عن نصِّ **أبي تمام** ، لتغير المعطيات بتغير الزمن ، مع ما يحمله من أوضاع الانكسار ، و الخيبة .

و كما يحملُ العنوانُ شكلاً من أشكال التناص مع الشخصية الشعرية ، في سياقها التاريخي ، كذلك يقُع ذلك التقاطع الفنِّي داخَل النص ذاتِه مع تناظر في المشاهد ، و المواقف بمقتضى راهن العروبة ذاتها ، و غياب جملة القيم التي كانت في حينِها رافدًا لنصّ أبي تمام ،

و الذي صدَّره ُببيته المشهور :

**السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ في حدِّه الحَدُّ بين الجِدِّ ، و اللعبِ**[1]

ومن خلال مفتاحيَّة العنوان يجدُ القارئ نفَسه حيالَ الحَدَثيَّة النصيَّة التي تعيدُ رسَم المشهد على نحو مختلفٍ ، يخلع الشاعُر فيه على العروبة ثوباً مختلفاً ، كما يخط للنصر مفهومًا مجافياً لما رآه الطائي :

**ما أصدقَ السيفَ ! إن لم ينُضِه الكذبُ و أكذبَ السيفَ إنْ لْم يصدُق الغضَبُ**

**بيضُ الصَّفائحِ أهدَى حيَن تحملُها أيدٍ إذا غلبَتْ يعلوُ بها الغلَبُ**

**و أقبُح النصر .. نصُر الأقوياءِ بلا فهمٍ سِوى ، فهم كم باعُوا و كْم كَسَبوا**[2]

و الاستلهام الخصب للتراث ، و للشخصية على هذا النحو، لا ينفي الرؤيةَالجديدةَ للراهن العربي ، و مكوناته مع ما يتركُه من أثرٍ في فن الشاعر ، و أدوات تشكيله ، إنه ضُربٌ من المفارقة التي تحقق التوازن بين الحاضر ، و الماضي ، مع ما في ذلك من هدْرٍ لقيمَ هذا الحاضر الأسيف :

---

[1]. الخطيب التبريزي . شرح ديوان أبي تمام , ج1 . دار الكتاب العربي , ط2 , سنة 1994, ص: 32 .

[2]. عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني . ج1 ،ص :624.

**ماذا جَرى يا أبا تمـام تسْألني ؟ — عفوًا سأْروي ، و لا تسأل و ما السببُ**

**يلِمِ السؤال حياءً حين نسـألُه — كيف احتفَتْ بالعِدى ( حيفَا) أو( النقبُ )**

**من ذا يلبِّي ؟ أما إصرارُ معتصِمٍ — كلاَّ و أخزَى مَن ( الأفشين ) ما صُلبُوا**

**اليوم عادتْ علوجُ الروم فاتحةً — و موطِنُ العَرب المسلوبُ ،و السلب**[1]

و للبردوني في مجموعته " ترجمة رملية لأعراس الغبار " قصيدةٌ بعنوان ( وردة من دم المتنبي )، وبيِّنٌ ما يتضمَّنه المقطع من صياغةٍ جديدة قائمة على الانتهاك ، و التغريب ، و التأليف بين العناصر المفترقة عرضاً ، و جوهراً غير أنَّ الدلالةَ المتوخاة من وراء هذه الصياغةِ الطريفة ، و التي تتَّسع في النص عبرَ أنماط من التناصَّات . كما سنَرى في موضعِه . لتضيء زاويةَ العتبة انطلاقاً منها ، هيَفي جملتِ ها تصدُر عن شخصِ **أبي الطيب المتنبي ( 303 هـ 354هـ )** الشاعر الذي نسجِّل حضوَره بالشكل الرمزي بدايةً من العنوان ضمن تركيبٍ إضافيٍّ يقتبسُ من التاريخ الشعريّ هذه الشخصيةَالأثيرةَ ، ذاتَ الكينونة الأدبية ، مع ظلالها الخاصة الرامزة للطموح ، و الإرادة ، و العزم .

و الشاعرُ بعد ذلكَ ، يتخذُ من العنوان بؤرةً يدوُر المتُن الشعريُّ حولها ، ليمتدَّ بتفاصيله منتجًا دلالةَ الموروث من سيرة المتنبي ، دونَ أن يخلَو من جملة منازلَ شعريةٍ ، هي من مضمَّنات معاني الشاعر القديم ، في أبياته تعضدُ النصَّ الجديدَ ، حتى كأن التجربةَ واحدةٌ ، مع ما في قصيدة البردوني من استلهام للحظاتِ الشاعر ، و مواقِفه ، و عزماته ، التي أرادَ البردوني أن يقطفَمنها وردةً تبدأُ من حيثُ انتهَىربيعُ ه المْهراقُ :

**الطريق الذي تخيــــَّرتَ أبدى — وجهَ إتمـــــــامِه ، أريـدُ الأتمَّا**

**متَّ غماً : يا دربَ شيرازَ أورِقْ — من دمِي كْي يرفَّ مَن ماتَ غمَّا**

**و انفتحْ وردةً إلى الريحِ تُفضِي — عنْ عدوِّ الجمـــامِ كيفَ استجمَّا**[2]

---

[1]. المصدر السابق ص: 624 و 625.

[2] . المصدر السابق ج 2 ص: 972.

تأخذ شخصيةالمتنبي بُعدها السِّيري الشعرّي ، ضمَن ملمح سردّي في القصيدة ، يقف عند سياقات دلالية تستجيش صورالشخصية عبر أدوار من البطولة ، و الديمومة المتجاوزة للزمنِ ، و العصية على الانتفاءِ ، و الانتهاء :

**حاولُوا حصَره فأذكَوا حصَارًا — في حنايَاهُو يُلَمِّي ، و يَدْمِي**

**جرَّبَ الموتُ محَوهُ ذاتَ يومٍ — و إلى اليومِ يقتُلُ الموت فهـَما**[1]

## 3.1. العنونة الدلالية :

و نقصدُ هُهنا جملةَ العناوين المرتكزة على المفارقات ، و المكتنزة بالدلالات التي تتجاوُز الوعَي المباشَر ، بحيث تثير أسئلةَ الحيرة لدى المتلقي ، و تشعره بالتناقض ، و الانشطارِ في معطيات اللغة ، و المعنى ، بما يمنُح التركيبَ وجًها دلالياًّ جديداً ، على نحوٍ «لم يرُد مطلقَ التركيبِ ، بْل تركيب الكلمة مع الكلمة ، إذا كان لإحداهما تعلقٌ بالأخرى ، على السبيل الذي يحسن موقع الخبر ، و تمام الفائدة »[2] ، وتكثيف المعنى على هذه الصورة في العنوانِ يورثُهُ جانباً من الدهشة ، بحيثُ يظل النص وحده كفيلا بفضِّخاتم العتبةِ ، و إزالةِ ما يعتوِهُرمن تغريبٍ ، أو غموض ، بالنظر إلى تموضعات العناوين ، و تماهيها مع تلك النصوص المفسِّرة بشعريةٍّ ضافيةٍ محتَوى العنوانِ بتفصيلٍ .

تستولي أغلبُ عناوين الديوان على هذا النمط من العناوين المجافية للمباشَرةِ ، و المرسومة ضمَن موقفٍ فّني تتماشُج فيه أخلاطُ المعاني ، على وجهٍ من التعالق النصّي أحياناً ، و على وجه من التهافت الحلُمّي ، من ذلك عنوانُ مجموعة ( زمان بلا نوعية ) ففِي شطرِ العنوان تحقيق لوجه من الحضور الزمني بصفة التنكير ، و الدافُع إليه إنكاُر الزمن ، كما هو متحققٌ في جَسد المتن ، و في الشطر الآخر نفي لذلك الزمن عبر إفراغه من محدداته ، و معالمه بحرف النفي " لا " ، ليصبَح الزمُن . و لعله الواقُع بتفاصيله الحاضرة . فاقدًا للطعم ، و الخصوصية و " النوعية " .

---

[1] .المصدر نفسه . ص: 973.

[2] . ابن يعيش . شرح المفصل . إدارة الطباعة المنيوية . مصر . د ت ج 1 ص: 20 .

هذه الثنائيةُ القائمةُ على التضادّ ، بيَن الحضورِ ، و الغيابِ ، هو ما يحقق حالةَ اللاتوازن التي يحس بها الشاعُر في زمانهِ ، حتى يبحثَ عنها بين الكؤوسِ ، و لا يكَادُ :

**أنوِي أعبُّ الكأسَ يدنُو شهيدْ يصدُّني ، أنْـوي ، ينادي فقيدْ**

**يباغتُ الرعبُ الّذي لم يعدْ فيبعدُ الأدنى ، و يدنُـو البعيدْ**

**تجيئُ كالأرماحِ أيدِي الرُّبَى ترتـدُّ أوجاعاً حنيناً شريـدْ**

**تأتي حصى الأجداث ترنو كما يرنو إلى المقتول فتًى جديـدْ**[1]

إنَّه الزمُن الحائُر في كنهِه ، و التائهُ عن مضمونه ، يتجلَّى للشاعر ، و لكْن بلا مذاقٍ ، و لا لونٍ ، إنه مظنةٌ للحيرة ، زمانٌ بلا نوعيَّة ، فهو يسمُع بأذْني" لبيد بن ربيعة " بعد أن بلَغَ من العمرِ أرذلَه :

**يا كأسُ لا أسوى جناَك ابعُدي إنِّي كما تحكيـنَ وغدٌ عنيـدْ**

**أريـدُ ماذا ؟ يا زمـاناً بلا نوعيَّـةِ ، لم يدرِ ماذا يريـدْ**

**يدلُّ فخذَاه يديْـه ، يَرى أخشابَ عينْيـه بأذْني ( لبيدْ )**[2]

وواضح انطماس الحقائق ، و توهان زمن الشاعر إلى الحد الذي تتبادل فيه الأشياء وظائفَها ، و صفاتها ، و تستحيل الآذان فيه آلاتٍ للنظر إمعاناً لما جاء في بنية العنونة من دلالات الذهول .

وفي موضعٍ آخر تتجلى العنونةُ في استيعابها لتجربة الشعر ، و قيامِها مقَام النصِّ في التعبير الرمزي عن اللاتشيؤ ، و العبثية الطامية على كيانِ الفرد ، و الوطن ، و هذا من خلال عنوان قصيدة ( ترجمة رملية لأعراس الغبار ) و هو في الوقت ذاتهِ عنوانُ المجموعة الثامنة التي صدرتْ عن الشاعر سنة ثلاث و ثمانين ، و قد لجأ الشاعر من خلال الجملة الإسمية إلى إعطاء الطبيعة التأويلية التفسيرية للعنوان كأنما هو بصدد فك رموز خطاب ما عصي عن التأويل .

---

[1] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . الأعمال الشعرية , ج2 إصدرات ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء الجمهورية اليمنية ، ط1 ، 1423هـ 2002 م , ص: 870.

[2] . المصدر نفسه . ص: 871 و 872.

تستولي الريُح في عتبَة النص على محمول الدلالة من خلال تيمة الرمل ، و الغبار ، لتكونَ معادلاً لتجربة الشاعر ، و الوطن كليهما على اعتبار أنَّ هاتين من مكوِّنات الريح ، و بالنظر إلى أصل الإنسان ، و هو التراب ، و كذا ما يعُدُّ مكوِّناً ماديًّا للوطن نفسه ، و هو الأمر الذي يستوقف الشاعر ليعقد هذه المقارنة ضمَن وضعه المأساوي ، كإنسان تائه تتخطَّفه عناصُر الوجود .

و للعنوان مفتاحيَّةٌ تحيل على مضمون النص ، بدلالة لا تخلو من سخرية تتمثَّل في لفظ ( أعراس ) التي أضيفَت إلى الغبار ، لتعكس الحضوَر المزيَّف لهذا الإنسان الذي تأخذُ بعقلِه لحظاتُ النشوة حتى يخيَّل إليه أنه شيءٌ ، و هو ليس شيئاً بحال ، هو في أصله غبٌار حتى ، و إن ُخيِّل إليه أنَّ ما خطَر بلحظات حياتِه الزائفة كانَ أعراسًا إلا أنها أعراسُ الغبار :

**غريبةٌ يا طائراتُ مثلِي    شَريدةٌ مثلِي ، و مثلُ أهلِي**
**منقَادَةٌ مثلِي لكلّ ريحٍ    رمْلُ الفيافِي أصلُها و أصلِي**
**لأنَّهـا رمْليةٌ شبيهي    أتَى غبارًا نسلُها ، و نسلِي**
**كما التَقَى مُسْتنقعٌ ، و قيحٌ    كانَ تَناجي زَمرِها ، و طبلي**[1]

يمضي البناءُ الشعريُّ معتمدًا على مطارحة العنوان ، ممتداًّ من الطبيعة الدلالية للرْمل ، و الغبار مصطنعاً من واجهة الريح ظهيراً ، لتكثيف حالاتِ الضياع ، و اليأس مما في يدِ الأيَّام :

**يا ريحُ هل تعطين غير قشٍّ    من أين تأريخ الركـام بعلي ؟**
**غداً تراني أستَهِلُّ عهداً    لأنني ضيَّعتُ مستَهلِّي**
**في القلب شيء يا زمانُ أقْوى    لا تنعطفْ منْ أجلِه و أجلِي**
**أحبُّ ما تولِّينَ من عطايا    يا هذه الأيَّام أنْ تُولِّي ...**[2]

## ثانيا :شعرية التصدير :

---
[1] . المصدر السابق , ص: 951.

[2] . المصدرنفسه ص: 955.

قد يطلُق عليه الاستهلالُ ، أو التقديم ، و الافتتاح مما لا غنى للنص الأدبيِّ عامةً عنه ، « و قد درَج الكثير ُمن الأدباء من شعراء ، و قصاصين على اعتماد هذه العتبة الافتتاحية لنصوصهم ، سواء على صعيد العنوان الكلي للمجموعة الشعرية ، أم القصصية ، أُم على صعيد القصيدة الواحدة ، و القصة الواحدة ... و هي تسهُم في إلفات نظر القراءة إلى إدراك صورتها الدلالية العامة التي يمكن أن تكون أحد مفاتيح القراءة للدخول إلى عالم النصوص فيها » [1] ، ولم يجِد القدماء ُمندوحةً عن الاهتمام بفضل الافتتاحات ، و التنويه بأثرها في تجلية المراد من النصوص ، أشار إلى ذلك أحمد مطلوب ، و لمَز لفظَ الافتتاحية إلى التنوخي ؛ إذ قالَ : « و أمَّا افتتاحاتُ الكلام ، وخواتمه فينبغي لمْن نظَم شعراً ،أو ألَّف خطبةً ،أو كتاباً أن يفتتَحه بما يدلُّ على مقصده منه ، و يختمه بما يشعُر بانقضائِه »[2] .

ولافتتاح المشروع الشعرّي بمثل هذه الأنساق التعبيرية تأثيرٌ في ربط وحداتِ النصّ الشعري ، و مكوناته من العنوان إلى المتن إلى النهاية الشعرية ، لذا فإننا واقفون لا محالةَ على طبيعة التوافق ، و التعالق بين دلالة النص الاستهلالي . إنْه ُ ثر عليه . وبين النص الشعرّي ، و بما يشتمل عليه من تجربة .

تنوعت المقولاتُ الافتتاحيَّة في دواوين الشاعر ، بين المقاطع النثرية ذاتِ البعد الرومانّسي ، و المقولات المضمنة تفسيراً لبعض ما ورَد في المتن الشعرّي من أسماء لبعض الأشخاص أو البلدان ، و بعضُها كان تقديماً للنص بالقصة التي دفعت لمضمونه ، فيما اشتملت بعضُ المقولات التصديرية على جمل اكتفتْ بالتنويه ، أو التعيين لمناسبة القصيدة ، أو من كانت موجَّهةً إليه ، على أنَّ قليلا من ذلك كلِّه عدَّ في باب الإهداء مما يضَمُّ جملةً إلى فنون التصدير الذي تتُّم معه إنارةُ شيٍء من زوايا المتن الشعرّي ، مما يجعلُها فواتح للنص مؤثرة في عملية تلقيه .

---

[1]. محمد صابرعبيد. التشكيل الشعري الصنعة و الرؤيا ص: 41.

[2]. أحمد مطلوب . معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط1. 1979. ج1 ص: 200.

| | | | |
|---|---|---|---|
| العتبة «الافتتاحية» تهواه | عنوان القصيدة هكذا قالت | المجموعة من أرض بلقيس | مقطع افتتاحي طبيعة التصدير يكشف عن ألم الخيانة |
| " من هذه الأم الحنون هواها يهواها، و في<br>و الحبيبة الحسناء، و من طهر الصلاة، في<br>هذه الفاتنة الراقصة و هواه خسة الخيانة<br>على القلوب... قد ضمتهما" برهة هنيئة | من أرض بلقيس | من أرض بلقيس | لرباط الزوجية و ما يستدعي جملة تساؤل يحمل وجه التقرير<br>القيم الجمالية المتعلقة بأرض في اليمن التباع في نفس المرأة في المتن<br>السعيد ظلال الأثر النفسي للتجربة الشعري<br>و قد اشتمل التصدير على صيغة |
| « منزلها الكبير.. » بجوار من الحب<br>منزلي الصغير و قد لفني | عروس الحزن | من أرض بلقيس | قطعة نثرية سردية قدمت للنص بتحديد العنوان: "هكذا قالت" ليحيل على<br>طرفي المشهد الشعري وهما الشاعر النص |
| و إياها عاطف الحنان، قدم الشاعر هذه<br>و الحنين فتلاقينا على القصيدة إلى المرحوم<br>بعد..» الدكتور عبد الوهاب | روح شاعر | من أرض بلقيس | نفسه و عبارته المفردة التي جمعتهما استهلال نثري يتضمن تحديدا لوجهة<br>عروس الحزن في تعالق نصي يمتد لونه النص و المناسبة التي استدعت كتابته<br>الفني في فضاء القصيدة. ترحيبا بزائر اليمن السعيد |
| « متلكئين» لقد تقيد عزام | أثيم الهوى | من أرض بلقيس | توصيف للحظة التجربة متضمن جملة |
| بالعفة« طويلا، و في هذا سليما الشاعر<br>هذه المرة جرب خلع النغم الحزين هو<br>القيد علو تذوق طعم المستشفى سنين<br>الانطلاق» ...» | مع الحياة | من أرض بلقيس | تساؤلات يراد بها وضع المتلقي في عالم مدخل للمتن ضمنه الشاعر دافعه إلى<br>النص لتلقي الإجابات الشعرية التي أسماها سلفا القصيدة نغما حزينا<br>شخصية الإنسان المتندم على ما فرط بعدها الوجداني الشاكي كما<br>من خطيئة. لم يفت الشاعر أن يعرض لطبيعة |
| | | | الشعر القائمة على الإفضاء بالمشاعر،<br>و حدد إطارا زمنيا لتجربته وهو الليل. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| « طال الطريق ، و قل الزاد ، و هم الركب بالرحيل ، و أين ؟ و كيف كانت الليلة عاقراً لم تلد فجراً » | حيرة الساري | من أرض بلقيس | مقولة التصدير للنص جمل قائمة على التوظيف المكثف للفعل ، مع استعمال متلاحق للعطف ، وظلت دلالة الإدلاج و الحيرة تيمة مهيمنة على الفقرة النثرية ، كما سيطرت التراكيب الاستعارية الرامزة على عملية إنتاج دلالة الخوف ، و التخبط لينتهي التصدير بفعل القول منسوباً إلى قائله تبعاً لما سيحيل عليه في المتن بلفظ " و نادى الشيخ "" |
| «كان عملاقاً شاخَ في فجرِ ميلادِه ، و كادَ أنْ يحتضَر في ربيع العمر ، فتراه على بقية الأنفاس ، يتراءى كالظل الحزين على صفحة الماء الراكد.... » | تائه | من أرض بلقيس | لوحة التصدير تتضمن دلالة فنية عن طبيعة الصورة المرسومة للشخصية الشعرية في المتن بحيث تتماهى المقدمة النثرية مع مضمون القصيدة في نمط التصوير و تحيل على مضامين التشتت و الحيرة التشتت . |

| | | | |
|---|---|---|---|
| « في سنة 1375 هـ هبت الحادثة الثانية في وجه الإمام أحمد بتعز و كان أمد الانقلاب خمسة أيام انتهت بالنصر للإمام ...» | الربيع و الشعر | من أرض بلقيس | للتصدير في هذه القصيدة وظيفة سياقية تاريخية خالية من البعد الجمالي بحيث تناول الشاعر فيه ما اكتنف ظروف كتابة القصيدة من حوادث الانقلاب الفاشل على الإمام و زيارة ولي العهد بشكل يكتفي بتحديد الإطار الزمكاني والسياسي للنص . |
| «عقد النوم أهداب الشاعر فطافت به الرؤيا في لا مطاف ، و سار في غير درب و صارع في لا صراع» | صراع الأشباح | في طريق الفجر | يكتسي الافتتاح ههنا طابعاً حلميا إذ يقدم للمتن الشعري ببيان وقوع التجربة . على انكسارها ـ في زاوية الرؤيا غير الواعية ، وهي بتوصيف الشاعر متأرجحة بين الليل ، و النهار . |
| «22 رجب سنة 1379هـ كانت ليلة من ليالي الخريف و الظلام ممتد في كل جهة ...كأنه مقبرة ... » | لا تسألي | في طريق الفجر | على الرغم من الدلالة التأريخية للتصدير إلا أنه يحمل طبيعة التأويل لمعطياته عبر إثارة التساؤل في قضايا الوجود و الكينونة الفردية مما هو مبسوط في النص . |
| «أقصها في هذه الرسالة الشعرية على | قصة من الماضي | في طريق الفجر | باد من خلال تصريح الشاعر طبيعة الترسل في بث خطاب العتبة و المتن ، |

| | | | |
|---|---|---|---|
| شقيقي النائي لعله يذكر ماضينا البعيد إن ألهاه عنه حاضره السعيد ..» | | | و ثمة ربط بين العنوان و التصدير من خلال الإحالة بالضمير في : أقصها ، و قد انتهت الفقرة بالفعل : اقرأ كنوع من الحث على النص و تلقيه القرائي على سبيل الذكرى . |
| « كنّا تحت سماء البادية عندما أدركنا الليل ، و ما يزال الطريق طويلاً فزحفنا على الجراح فوق الصخور ... » | كلنا في انتظار ميلاد فجر | في طريق الفجر | اعتمد البردوني على التصدير ههنا كبؤرة دلالية لاستنطاق فضاء المتن بحيث اشتمل على فلذات سردية ذات صور فنية متلاحقة عبرت عن مفاهيم السفر ووعثائه و الليل ووحشته كما لوح إلى النص في انتظار الفجر الذي ينفتح على عدة أبعاد. |
| « كم كانت تسمع حديث نهديها حين يتشاكيان بالخفوق أحبَّتْ من هجرها فاحترقت بعذابين ...» | حديث نهدين | في طريق الفجر | يتقاسم التصدير في هذه القصيدة محاور التجربة مع النص الشعري ، وينتهي المقطع النثري من حيث يبدأ صوت الشاعر على لسان الفتاة المتسائلة ، و التي يظل صوتها متجاوباً عبر منازل المتن في مطارحات الأنا و الهو . |
| « من وحي الصراع السلالي بين الهاشمية و القحطانية الذي شجع | حوار جارين | في طريق الفجر | عتبة التصدير ذات طبيعة تعريفية ، محددة لدافع الصراع في النص بين موقفين متضاربين يغذي كل منهما |

| | | | |
|---|---|---|---|
| عليه الإمام أحمد » | | | النزاع العرقي ، و المتن الشعري يكشف عن فضاء الفكرة المحددة سلفاً في التقديم . |
| « هو ثائر من أبطال جنوب ، أهابَ به داعي الكفاح إلى المعركة فهبَّ إليه كالعاصف ...» | جريح | في طريق الفجر | يحمل التصدير هنا طابعا اختزاليا لمضمون المتن الشعري إذ يطرح تجربة البطل الجريح ، و معاناته ، و تلتقي أدوات تنظيم النص بدءاً و انتهاءاً لتعطي دلالة واحدة تقوم على الألم و الأمل . |
| « صديقي الأستاذ عبد العزيز المقالح : أتجه إليك بهذه القصيدة التي أستقيها من دمعك على طفلك الوحيد... » | مصرع طفل | في طريق الفجر | جاء التصدير في صورة تعزية وجهها الشاعر لصديقه اشتملت على مؤازرة في المصاب مع بيان لطبيعة المضمون القائم على بكاء الفقيد . |
| «غابت هذه القصيدة عن الدواوين السابقة إجابة لرغبة أستاذِنا الذي وجهت إليه ... و لما أصبح بلا رغبة لدخول عالم الصمت رغبت القصيدة أن تخرج | اعتراف بلا توبة | لعيني أم بلقيس | تتجلى الفاعلية الشعرية للتصدير ههنا في تحفيز المتلقي على دخول عالم النص بإظهار أهمية الخبر الشعري ، و ما اكتنف تاريخ القصيدة من سرية ثم إعلان و هو ما يثير تساؤل القارئ ، و فضوله لاستيعاب تجربة الشاعر في صباه ، و ما اعتور اعترافه بالفعل من |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ... » | | | عدم الندم على اجتراحه . |
| « عزيزي القارئ ... أحببت قبل أن تدخل إلى هذه القصيدة أن تحمل في يدك هذا الدليل إلى زواياها المعتمة بغبار الأحداث و أثرية الأسماء» | غريبان ... و كانا هما البلد | السفر إلى الأيام الخُضر | مدخل تصديري ذاتي نثري على لسان الشاعر أحال به على جملة من التأويلات و الشروح للكلمات و الأعلام و الأحداث الواردة في المتن ، و هي أشبه بالمسالك المفضية إلى عالمه ، هذا العالم الشعري الذي تسيطر عليه تلك الألفاظ المغلقة التي تبقيه معتما دون مفاتيح الاستهلال . |
| « ولد حوالي عام 640م كان أجرأ شعراء صدر الإسلام رغم ضعف شوكته القبلية لأنه كان ينتمي إلى غمار اليمنيين ، لهذا كان يسمي نفسه في شعره بالرجل اليماني. » | تحولات يزيد بن مُفَرِّغ الحِمْيري | ترجمة رملية لأعراس الغبار | يأتي تصدير العتبة لتعريف الرمز التراثي المستدعى في القصيدة و هو الشاعر مفرغ الحميري ليكشف حقيقة تجربة الشاعر القديم في تحولها الذي يعكس صورة اللاقرار بحيث يتماهى البردوني مع هذا الشاعر في نصه لينعطف فعل التأويل عنده إلى واقع شاعر اليمن في تحوله . |

| | | | |
|---|---|---|---|
| « خور مكسر ، المعلا ، معاشق ، الشيخ عثمان صيره ...هذه أسماء أماكن في عدن و ضواحيها ، وبعض المناطق ذات الدلالة كردفان ...» | فنقلة النار و الغموض | كائنات الشوق الآخر | توقفت وظيفة التصدير عند حدود الشرح ، و التفسير لمعطيات الأمكنة الموجودة في عدن ، و صنعاء مما ورد في شعر الشاعر . |
| « في البدء إشارة إلى مفردات سوف ترد في القصيدة ...» | ات قيس اليماني | كائنات الشوق الآخر | تناول التصدير شروحا لأعلام و مفردات محلية عامية وردت في القصيدة . |
| « قبل الدخول إلى هذه القصيدة تحسن رواية قصتها ...» | فتوى إلى غير مالك | جأب العصور | كما هو مبين في صدر العتبة وظف الشاعر هذا الاستهلال لتعيين من وجه إليه النص و هو الإمام أحمد حميد الدين ، و للربط بين التصدير و القصيدة فقد انصرف فعل التأويل بدءا ، و انتهاءا لرواية تجربته وما اعتور نشرها من ظروف الاحتراز من فتك حاكم اليمن . |

يشكل التصدُير عتبةً قرائيَّةً تتضافر مع العنوان ، لتشكيل الرؤية الشعرية منبثقةً من التأول الناجح للقارئ الذي لا غنى له بحالٍ ، عن التزود ببعض الأدوات التنظيمية المحيطة بالقصيدة لأنها أجزاء مكمِّلةٌ للبناء السياقَي ، و الدلاّلي عامةً .

بالنظر إلى عدد القصائد المبثوثة في ديوان البردوني ، و إلى القصائد التي حظيتّ بفواتح التصدير، فإنَّ الشاعَر لم يكن مهتمًّا بإرفاق نصوصه جميًعا بتلك العتبات الفنية ، و الدلالية ، فمنْ بين مجموعاته الشعريَّة استأثرت عناويُن ستَّةٌ بحضور هذه النصوص الصغيرة المفتاحية ، و هي : من أرضِ بلقيس ـ في طريق الفجر ـ لعيني أم بلقيس ـ السفر إلى الأيام الخضر ـ ترجمة رملية لأعراس الغبار ـ كائنات الشوق الآخر ـ جوَّاب العصور ، بينما لا نكاُد نعثُر في غيرها إلا على النزرِ اليسير مما لا يعد تصديراً بحال .

يقُع اهتمام البردوني بهذا النوع من العتباتِ في مجموعاته الأولى بالذاتِ ، عَدا مجموعتيَه (مدينة الغد ) ، و ( وجوه دخانية في مرايا الليل ) ، ويأتي التركيز في مجموعة ( من أرض بلقيس ) على الاستهلال تأريخاً ، و تأويلاً ، و تقديما في عدة مواضع ، بينما يغيبُ ذلك كلُّه في ( رواغ المصابيح ) ، لكأنَّ الشاعَر بذلك قد توقَّع ألفةَ القارئ بعالمه الشعري ، و استطاَع أنْ يلمَّ بمصادرِ تجربته ، كما استيقَن من توّحده مع قاموسه الشعري إلى الحدّ الذي غيَّب مساحاتِ التصدير، التي من شأنها أن تضَع المتلقَي في رحاب الفضاء النصِّي ، على الرغم من الطبيعة السوريالية ، و الاهتلاسية التي ميّزِ عدداً غَير قليل من تلك القصائِد .

**ثالثاً :شعريةُ المطالع :**

**1. توطئة :**

يعد مطلع القصيدة واحدًا من أهمِّ أركان البناء الشعري ، و مفتاحًا من مفاتيح الدلالة على الرؤيا التي يقومُ عليها النصُّ ، ففِي طياته يتحدَّد اتجاه الموضوع و الغرض ، و في زواياه الفنية تتحدد مسارب الجمالية ، و من بوَّابة المطلع ينطلُق المتلقي في أجواء الكون الشعري ، متنقلاً بين محاوره ، مسترشدًا بالخيوط الأولى لفجر القصيدة التي تتوضَّع على حوافِّ الحروفِ و الأسماءِ ، و الأفعال ، التي تتجاوبُ أصداؤها في أوَّل بيتٍ ، أو سطرٍ شعريٍّ ، فتتمخَّضُ عنه حكايةُ المتن ، و تضاريس التجربة .

و قدْ عُنِي النقاد منذ القديم بالأبيات الأولى في القصيدة ، و عدّوها معياراً لصلاح الشعر و علامة على جودة الصياغة الفنية ، و بها يثقُون في بضاعة القائل ، و إنْ هم لم يخوضوا في حدِّها ضمن درسهم العلمي ، شأن ما عداها من قواعد الفنون ، بل « لم يتفقوا في دلالة كلمة المطلع على بدء القصيدة كالجاحظ ، و الجرجاني ، و ابن قتيبة ، و الآمدي ، و ابن رشيق ، يتداولون كثيراً عدة أسماء يريدون بها الدلالة على أصول القصيدة ، منها الابتداء ، و الافتتاح ، و الاستهلال ، و المطلع ، و البسط ، و من الواضح أيضاً أنها ليست اصطلاحات ، و أسماء ذات دلالات علمية متفقٍ عليها كالمصطلحات التي اتفقوا عليها في مختلف العلوم ، و إنما هي تعبيراتٌ فرديَّة ، تنبئ من خلال مادتها ، و اشتقاقها عن المقصود بها »[1] .

وقد جاء الندب إلى الاهتمام بالمطالع لما لها من أثرٍ في تشكيل الخطاب ، كما دَعا النقاد إلى تكثيف الدلالة ، و تركيزها في فواتح النص لطبيعة موقعها من نفس المتلقي ، و علاقتها بجسد القصيدة ، كما ربطوا بين حسن المطلع ، و موضوع النص ، فالشعر كما يقول ابن رشيق « قفل أوله مفتاحه ، و ينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداءً شعره ، فإنه أول ما يقرع السمعَ ، و به يستدل على ما عنده من أول وهلة »[2] ، و إنما يحسن الشيء بطلعته ، و يلكَر المعنى بمقدماته ، فهي كما ذكر حازم القرطاجني «

[1] . عبد الحليم حفني . مطلع القصيدة العربية و دلالته النفسية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر . 1987 ص: 13.

[2] . ابن رشيق القيرواني . العمدة ، ج1 ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد , دار الجيل , بيروت , ط 4 . 1972 ص: 218.

الطليعة الدالة على ما بعدها المنزِّلة من القصيدة منزلةَ الوجه ،و الغرة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ، و نشاطاً لتلقي ما بعدها ، إنْ كان بنسبة من ذلك ، و ربما غطّت بحسنها على كثير من التخوُّن الواقعِ بعدها ، إذا لم يتناصرِ الحسُن فيلموليَ َها »[1] .

مطلع القصيدة محفِّز للقارئ . ما حسنت صياغته . على ولوج سائرِ الأبيات ، و تذوقها ، و التماهي مع النص ، وفواعله الدلالية ، و عناصره الإيقاعية ، كما أنّه ُصارفٌ للقارئ ، إذا قصَّر دون ذلك ، و لم يحسن تأليفه ، و لم يشتمل على ما يغري المتلقي بمكوناته فتراه ، و قد ترك النظر في القصيدة لضعف أولها ، و أصابهَ النفُور عنها لانتفاء الجماليَّة ، و الشعريَّة عن مستهلِّها .

لأجل هذا وقَع الاكتراث بالمطالع ، لأنها مناطُ الحكم الانطباعي الأوّلي على النصوص في أوَّل وهلةٍ من القراءة ، و على هذا الأساس ، « كان مطلُع القصيدة موضَع تردُّدٍ ، أو دراسةٍ ، و كان محلَّ تجربة ، فقد روَي أنَّ بعضَ الشعراء يضُع أكثَر من مطلعٍ لقصيدته قبَل أن يستقرَّ على المطلع الأخير لها »[2] ، ثم يبَقى بعد ذلكَ لحصول الغاية من نجاح الرسالة ، و تحقيق النفاذ بها إلى النفوس « أنْ يراعَي الشاعُر مقتضى حال الخطاب ، و يبتعد عن التناقض في التعبير عن التجربة الشعرية ، و لكي يتمكَن المبدع من إيصال أفكاره بطريقة متناسبةٍ ، عليه أن يراِعَي انسجام الخطاب الشعرّي ، و اتساقهَ في إبداعه ، و هذا أقصى ما يطمُح إليه المبدع ، و الناقدُ ، و المتلقي »[3] .

## 2. أساليب الجملة المطلعية :

[1] . حازم القرطاجني . منهاج البلغاء ، ص: 309.

[2] . عبد الله العشي . أسئلة الشعرية . ص: 29.

[3]. نور الدين السد . الشعرية العربية . ص 243 و 244.

تتجلّى عنايةُ البردوني بالمطالع الشعرية من خلال الوقوف على قصائده ، ذات البعد الوجداني ، الذاتي بحيثُ يظهر اعتدادُه بالبيت الأوّل منها بمجرد المرور على نظامه الصوتيّ ، و الإيقاعيّ ؛ إذ يتركُ مأثر مركزيّ في أذْن المتلقي ، جرّاء ما نراهُ من عناية الشاعر ، و تأنقه لإحداث جرس الحروف ، و القوافي ، و سائرِ أصوات الإيقاع، بما يسوق سائَر الأبيات إلى التفاعلِ مع النسق النغمي ، و الإيقاعي المنبعث من المطلع الشعرّي ، و بالمقابلِ ، فإننا واجدون لا محالةَ ما للشاعر من تكثيفٍ للدلالة ، و تعيينٍ لوجهة النصِّ الفكرية ، و العاطفية متأتية من أوله .

يحتفي نظاُم الجملة المطلعيَّة عند البردوني بأساليب النداء ، و الاستفهام ، و الأمر الطلبي التي تنفتح على عدة غايات بلاغية ، كما تستدْعي من النص تعدُّدا في الأنساق التعبيرية المتفاعلة مع مضمون المطلع الشعري تفصيلا ، و إجابة ، و تعيينا للمعاني المكثفة في أول القصيدة .

**1. الجملة الندائية :**

« يُديرالنداءُ في المطالع ، و لأشباه المطالع ، فيرُد أحياناً محصوراً في بيتٍ واحد ، غير متبوع بنداء آخر مباشرة ، فيكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد ، و تكون المسافةُ بينهَ ، و بين صاحبه مثلاًيَ المسافات التي يستغرقها تحليلُ المواضيع المختلفة في القصيدة » [1] ، فمْن بين النداء في المطالع ما جاء في ( نار و قلب ) :

**يا ابنة الحسنِ ، و الجمال المدلَّلْ أنتِ أحلى من الجمالِ ، و أجملْ**[2]

ينفرد النداء ـ هَهُنا ـ بطرح الموضوع الغزّلي لينفتَح النصُّ من أوّله على لفتِ المنادى إلى معاني الثناء بحسن الصفات ، و تأتي الأبيات بعد ذلك جمّيعا لتفضي للمنادى ذاتهِ بعظيم الأشواق ، و غامر المودة ، دون أن يتكرَّر أسلوب النداء لتصبح القصيدة كلُّها تنطق بمعنى واحدٍ يتوالَد داخَل النص .

[1] . راشد بن حمد بن هاشل الحسيني . البنى الأسلوبية في النص الشعري .دراسة تطبيقية . دار الحكمة . لندن ط1 2004. ص 230.
[2] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . ج1 ص 66.

و مثل ما مضى من توحيد النداء للموضوع المطروق ، دون ما عداه لعدم تردده في غير المطلع ، ما جاء في قصيدة ( منها و إليها ) و الغرضُ لا يخرج عن سابقتِها من نطاق الغزل الرقيقِ :

**أنتِ يا كلَّ من أ حب ، و أهْـوى        في حنينَي شعْر ، و في الصمتِ نجْوى**[1]

هذا ، و ربما استغرقت الجمل الندائية المطلَع ، و إنْ هي لم تعدُه إلى سائر الأبياتِ ، فاشتمل على تعيين المنادى لغرض تركيز فكرة ما ، كأنْ تكونَ الزمن باعتباره شاهدًا على عواطف الشاعر في إصباحه ، و إمسائه كما جاء في مطلع ( مسافرة بلا مهمة ) :

**يا رؤى الليلِ ... يا عيون الظهيَرْه        هل رأيتُـنَّ موطنِـي ، و العشيرْه ؟**

**هل رأيتُنَّ يحصبـًا ، أو عسِيراً        كان عندي هنـاكَ أهلٌ ، و جيرْه**

**و دوالٍ تشقرُّ فيها الليـالي ،        و يمدُّ الضحى عليها سريـرْه**[2]

لنداءِ ما لا ينادى كما تجلَّى في المطلع دلالةُ احتواء للحيزِّ الزماني ، و محاولة للتعبير عن أمد الشعور بالشتات ، و البحث الدائب عن حضن وطنٍ لا بأس أن يسأل عنه كل حّي ، و جامد حتى نجوم السماء :

**يا رؤى ، يا نجـومُ ...أين بلادي ؟        لي بلادٌ كـانتْ بشبهِ الجزيـَرْه**[3]

و يتخذ البردوني من النداء آلةً لربط وحداتِ النص ، و وصل جملة الأفكار المتنوعة فيه ضمن نسيج تتأسُس أركانهُ في كل زاويةٍ على أسلوب النداء بدءً ا من المطلع الشعرّي الذي يشرع فيه للمتلقي باب الوعي بالموضوع المطروق ، من خلال تلك الجملة الندائية ، ليتفرغ إلى تداعيات ذلك الموضوع في سائر الأبيات الموالية ، على اعتبار أنَّ « النداء يَساهم في بنية القصيدة الداخليةِ ، فيعين مراحلها ، أو

---

[1] . المصدر نفسه ص: 126.

[2] المصدر نفسه ص: 670..

[3] . المصدر السابق ص: 670 .

يفصل فيها موضوعاً عن موضوع ، لذلك كثيراً ما يتردَّدُ في أشباهِ المطالع ، و هو يسْهم في تصويرِ أزمة الشاعر ،في مقدمة القصيدة تمهيداً لتفصيلها فيما يلي المقدمةَ من أبياتٍ »[1].

في قصيدة ( أشواق ) ثلاثةٌ ،و ثمانون بيتاً تدوُر كلُّها في مضامين الشكوى ، من جوى البعاد عن الأهل ، و الأحبة ، و الأوطان ، و حديث عن الماضي بأمكنته ، و أحداثه الساكنة في ضمير الشاعر ووجدانه ، وقد افتتَح الشاعُر نصَّه بالمطلع الندائّي الذي اجتمعتْ فيه محاوُر النصّ :

**يا ريُح في زنديكِ عَوفُ رفـاقِ ي    أين التقيتِ بهْم ، و كيفَ أُلاقِ ي؟**[2]

و قد جاءَ النداءُ في القصيدة كلِّها في اثنتي عشَر موضعاً ، وظل في كلِّ شبه مطلعٍ موجًها إلى فكرة جديدة ، و إنْ هَي لم تخرج عن مضمونِ الاشتياقِ من ذلك :

**يا صبُح أينَ رأيتَ آخَر مــرةٍ    صحْبي؟ طواهْم من طوَى إشْراقي**

**كانوا أحبـائِي أُزوُر بيوتَهم    فنأَوا ، و في أجفانِهم أحداقِ ـي**[3]

و من نحوِ ندائه لعنبِ الرازقّي الصنعانيّ ، ومناشدتهَ من مضى ، و ماَ مضَى عن حدائقِ الذكرى :

**يا رازقي ، أتقـولُ لي : ما اسُم الذي    سمَّاكَ ؟ تهوى الغوصَ في أعمـاقي**

**ركبَ النبيُّ إلى السمـاءِ براقَـهُ    لمَ لا أحتُّ إلى الجذورِ بُراقِـي؟**[4]

و تتْترالجملُ الندائيةُ مع ملاحظة أنَّ المنادى في أغلبِمواضعه يأتي غيرَ عاقل ( يا ريح . يا صبح . يا رازقي . يا غيمة . يا بيت يابوس . يا تكس ..) و يأتي استقلالُ الوحدات في كلِّ قسمٍ بما يقتضيه دورانُ المعنى في السِّياق .

## 2. الجملة الاستفهامية ( المطلع الاستفهامي ) :

---

[1]. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني . البنى الأسلوبية في النص الشعري . دراسة تطبيقية . دار الحكمة . لندن "1 2004ص: 230

[2]. ديوان عبد الله البردوني .ج 2 ص: 1297.

[3]. المصدر السابق ج. 2 ص: 1299 .

[4]. المصدر نفسه ج2.ص: 1300.

تتعدد أوجه المعاني التي صُرف إليها الاستفهام في مطالع النصوص ، و يظلُّ الموقفُ النفسي للشاعر ، و ما عليه المتلقي . حال الخطاب . هو ما يقرِّر الغاياتِ البلاغيةَ لأدوات الاستفهام المختلفة ، كما يحقُق أسلوب الاستفهام من وراء وقوعِه في البيت الأول دلالةً تتحدَّد ضمَن سياق الجملة الشعرية ذاتها ، كما يؤدِّي دوره في تحقيق النَّسق العام للوحدة الشعرية من حيث وظيفتهُ في التأليف بين وجوه الاستعمال للتركيب اللغوي ، ومن بين المعاني المستوحاة من الاستفهامِ في المطالع :

1.2. **الإعراب عن الحيرة الوجدانية** : بحيثُ يطرُح المطلُع ما يعالج الشاعُر من حالات التضارب في المشاعر ، و الاضطراب في تعيين أزمات النفس ، و هو ما يجُد تدفَقه في سائر الأبيات في صورة توصيف لذلك الألم النفسي :

**يا شاعَر الأزهـار ، و الأغصـان          هل أنت ملتهب الحشا ، أو هاني ؟**

**ماذا تغني ، من تنـاجي في الغنـا          و لمْن تبوح بكـامنِ الوجدانِ ؟** [1]

و على هذا النحو من التبريح ، و التساؤل عن طبيعة المعاناة ذات الأبعاد المختلفة ، ما نقف عليه في نص ( فلسفة الجراح ) :

**متألِّـم . ممَّ أنا متـألِّم          حاَر السؤال ، و أطرق المستفهمُ**

**ماذا أحسُّ ؟ و آه حزني بعضُـه          يشكُو فأعرفُـهُ ، و بعضٌ مبَهمُ** [2]

**2.2.الحسرة و الأسف على العزيز الفارط** :

و يكونُ في موضع الغزل المتحسِّر على عهود اللقاء ،كما في قصيدة ( الحـُـبُّ القتيل ) :

**يا حيرتي أين حبِّي أين ماضيه؟          و أيَن أيَن صباهُ ، أو تصـابيهِ ؟** [3]

ومن نحوِ ما جاء في مطلع قصيدة ( أين مني ) :

**أيَن منِّي حنـَـانها ؟ أيَن منِّي          ملقـَاها ؟ لم يْق إلا التمني**

---

[1] . المصدر السابق ج1 ص: 74.

[2] . المصدرنفسه ج1. ص: 112.

[3] . المصدر السابق ج1. ص:164.

**وشُجونٌ تهفُو بقلْبِي إلِيها و ظنونٌ تقصي مراحِي، و تُدْنِي** [1]

و كذلك قولُ الشاعرِ في ( رحلة النجوم ) :

**أين عيشي و جدولي و جناني ؟ أين جوّي ؟ و أين بَسر أماني ؟**

**أيَن مني بقيةٌ من جناحي ؟ فرَّ منِّي الجوابُ ، ضاعَ لساني** [2] .

**3.2.الإنكــار:**

من معاني الاستفهام البلاغية التي شغلتْ المطلَع الشعريَّ لدى البردوني ، الإنكار على المخاطب في معرِض اللوم ، و التبكيت من ذلك قولُ الشاعر مستنهضاً للنفير ، و ناحياً باللائمة على القاعدين ، و ذلك في مطلع قصيدته ( يوم المعاد ) :

**يا أخي يا بَن الفدى فيَم التمــادي و فلسطين تُنــَادي ، و تنـادي ؟**

**ضجَّتِ المعركةُ الحمرا .. فقمْ نلتهبْ .. فالنـوُر من نارِ الجهـادِ** [3]

و أيضًا إنكارُعلى نفسه انتظارَه للفرج البعيد ، و إعياءهَ نفَسه في تطلُّبَ مَن لا ودَّ له ، و ذلك كلُّه في قالبِ الاستفهام المعاتب كما في ( أمسيات في فندق ) :

**أمِنْ بعدِ عشرينَ ولَّتْ و خمسْ تشمُّ لبشراكَ خطْواً ، و همْسْ؟**

**و عنْ كفِّها تنقُر البابَ أنتَ و في هجسِ أذنيكَ تزدادُ غمْسْ؟** [4]

و قدْ يتَّزن المعنى الإنكاري الرقيق في التصدير بالتجنيس الموزّع على طرفي البيتِ ، مع ما لحرف السين بهمسِهِ من دليلٍ على حديث النفس ، في تساؤلها لوم ، و معاتبة شديدة .

## 3 . جملة الأمر :

---

1 . المصدر نفسه ج1ص: 169.

2 . المصدر نفسه ج 1 ص: 250.

3 . المصدر نفسه ،ج1 ص: 320.

4 . المصدر نفسه، ج2 ص: 1201.

يأتي أسلوبُ الأمر في مطالع النصوص الشعريةّ عند البردوني ، في مواضعَ كثيرةٍ ، استقلت بخطاب الشاعر لنفسه المتشظية عبر حالاتٍ متنوعة من اليأس ، و الرجاء ، و الفرح ، و الحزن ، و النشاط ، و الخيبة ، و هو في كلّ يتمَرَّعُ بمحاولات منه للتوازن مع ذاته عبرَ أساليب الأمر التي تتصدى لهذه الأجواء النفسية ، بروح منتشيةٍ حيناً كما في ( شعري ) :

**غرِّدْ ، فأنتَ الحبُّ ، و الأحلامُ         أنشـدْ يصفِّقْ حولكَ الإعظامُ**

**يا كافرًا بالصمتِ ،و الإحجام طِرْ         و اهتفْ فـِ لداكَ الصمتُ ، و الإحجامُ**[1]

كما قد يتصدَّى لتلك النفس بروح متوثبة تريدُ أن تطرِّح غشاوةَ الأحزان ، كما في ( ليلة الذكريات ) :

**دعينـِ ـي أنمْ لحظةً يا همومُ         فقدْ أوشكَ الفجرُ أنْ يطلُعا**

**و كادَ الصبـَ ـاحُ يشـقُّ الدجى         و لم يأذَنِ القلبُ أن أهجَعا**[2]

و في أساليب الأمر الموجهة لما سَوى الذات ، يخرج الخطاب لغايات أخرى بلاغية كالحث ، و الندب للأمر الجلل ، كما جاء في صدر قصيدة ( مصارحة المأدبة الأخيرة ) ، و هي مما قيل بعد مقتل السادات ، و فيها من حرارة الموقف ألوانٌ من التحريض على الفعل بشدة يقول :

**ألاَ اقتلْ كلَّ منْ تلقَى         إذا ا ستبقيتَ لنْ تبقَى**

**لأن القتْلَ بعدَ القتلِ         طبُّ الأمةِ الحمْقَى**[3]

و في موضع آخر يأخذُ الأمر معنى الالتماس ، و الرجاء حين يتعلّق بخطاب المحبوب في لحظات الحيرة ، يتماشج فيها اليأس الشديد مما في يده ، و الأمل الواعد في الحظوة عنده ، ذلك ما يتحقق في مطلع قصيدة ( للقاتلة .. حبًّا ) يقول :

**حِدِّي سكّيناً حِدي         عنُقي أغلَى ما عِنْدي**

---

[1] . المصدر السابق، ج1 ص: 147.

[2] . المصدر نفسه ص: 183.

[3] .المصدر نفسه. ص 960.

**أرجوكِ احتزِّي ، عُمْري          أضحَى شَيئاً لا يجْدِي**[1]

و من الالتماس ما تفرَّغ له صدرُقطيدة التي بعنوان ( تميمية ..تبحث عن بني تميم ) عبرَ تكرار لصيغة الأمر ، في خطاب يضفي عليه التصريع مَع اجتماع النداء ، و الجملة الأمريةَّ أثراً صوتيًّا ، و دلاليًّا خاصًّا ، يعكسُ لهفةَ الشاعرِ ، و شغَفه للجواب :

**يا منذَّى ، لي واحةٌ في ( حولِّي ) ،          قلْ لها : ما النِي ، و كيفَ و قلْ لِي**

**لا تُنقِّضْ من ريحِ صنعا جناحاً          فهيَ أخْفَى بكل طيب محلِّي**[2]

**رابعاً : شعرية الإيقاع :**

ثمة علاقةٌ جوهريَّة بين إيقاع الشعر ، و نفس المتلقي التي تستجيب للأثر النغمّي ، عبر وسائطه المتنوعة ، « فالإيقاع إذنْ ينطلق من النفس (الذات الشاعرة ) ، إلى النفس ( الذات المتلقية )، و تجتلي فاعليتُه حينما يوقِع المتلقين في شَركِه ، بمعنى تحقق الأثر في الذوات المتلقية ، و الإيقاع بهذا المفهوم هو أثرٌ نغميٌّ، متعددُ الآليات ، منه ما تأتى للإنسان ضبطُه ، و منه ما يمتنع عن الضبط، ليظل لغًزا محيراً رغم محاولاتنا الجادة لسبر ماهياته النغميَّة »[3] .

تتحقُق البنيَة الإيقاعية داخل النص الشعري، بتضافر مجموعة متكاملة من العناصر النغمية التي تولد شعريَّة البناء النصي على مستوى الإيقاع ، في تفاعل بين تلك القيم المتواشجة داخل الخطاب ، و «النظامُ الإيقاعيُّ العامُّ يتشكل من عدة آليات وزنية ، و صوتية ، و بلاغية ، و بصرية ، و نفسية

[1] . المصدر نفسه , ص 863.

[2] . المصدر السابق .ص 1455.

[3] .عبد الرحيم كنوان . من جماليات إيقاع الشعر العربي . دار أبي رقراق . الرباط , ط 1, سنة 2002، ص: 6.

تتضافر كلُّها ، أو بعضُها في السياق الواحد ، و تؤسس إرسالياته النغميةَ الفاعلةَ ، في النسق التعبيري الإفهامّي ، و هي إرسالياتٌ دالَّة على فاعلية الحلقات الإيقاعية الصغرى المشكلة للحلقة الإيقاعية الكبرى التي لها مفاداةُ النغم الشعريّ في النسق التعبيري العام »[1].

يتحدَّد الإيقاع بتأثيراته النغمية ، في نص البردوني الشعريّ من خلال مجموعة من الاستعمالات للأصوات ، و الأبنية اللغوية ، بما يحقق تفاعلاً صوتيًّا ، و كذا عبر التحكم في آليات الوزن الخليلّي ، و محاولة تكييفِه مع اللحظة الشعرية ، و مضمونِ الخطاب تمثلاً للشعرية الصوتية ، و الإيقاعية التي لا غنى للتشكيل الجمالي عنها .

## 1.4.الوزن الشعري :

الوزنُ الشعريّ « أساسُ الإيقاع في الشعر ، لأنه يضبط المستوياتِ الصوتيةَ للحروف ، و الكلمات ، و ما تكّون من مقاطع و أجزاء ، و ينظم العلاقات التنغيمية بينها ، و يبرز مختلف أنواع النبر و النقر ، و ينسق الاهتزازات الإيقاعية ، و الانسجامات الصوتية ، و الموجات الموسيقية »[2] ، و الشاعر في توظيفه للبحور ، و الأوزان الشعرية يتطلب لها تصرفا ذكيا يراعي ما تتصف به من توقيعات ، و أنغام تصلح لمعاني دون أخرى ، و في توزيعه للتفاعيل إنما يقوم بربط الكلمات و التراكيب ، و الأحرف على نحو تنجُم عنه أصواتٌ تتعانق مع الدلالات ، و المضامين الشعرية .

1 . المرجع نفسه ص: 7.

2 . عباس الجراري , فنية التعبير في شعر ابن زيدون, مطبعة النجاح الجديدة , البيضاء ، ط1 سنة 1977، ص: 32 .

إنَّ الوزنَ الشعري كما الإيقاع استجابةٌ صوتيًّا يعتمل في نفس الشاعر من طاقات البوح ، فهو « ليسَ أكثَر من وعاء مشكل ، بأبعاد منتظمة ، يستوعبُ التجاربَ الشعرية ، و التجربة هي التي تختُار وزنَها ، بما يتلاءم مع طبيعتِها ، و خواصّها ، و هذا يعني أنَّ لكلِّ وزنٍ نظَامه الخاصَّ الذي يحمل في طياته قدرةً خاصةً على استيعاب نمط معيَّن من التجارب ، و هذا ما يفسر تعدُّد البحور ، و تنوعَها ؛ إذ لو كان بحًرا واحدًا قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية ، إلا أنَّ الوزنَ هو مادة موسيقى الشعر ...و روُح الوزن هو الإيقاع »[1] في ترابط حميمٍ بيَن وزنِ القصيدة ، و التجربة الشعرية التي تقفُ وراء تشكيلها .

إنَّ الإيقاعَ الذي نتحدثُ عنه « باعتباره التناوبَ الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري ، و المبدأ المنظم للغته .. إنَّ كلَّ بحرٍ في أوزان الشعر يعدُّ مجموعةً من العلاقات الزمنية الثابتة ، التي تجمُع بين أصوات مختلفةٍ في مجموعات متباينة , و نتيجة لذلك فالبحُر عبارةٌ عن روابطَ زمنية متصلة في حركة الأصوات »[2] و يمثل الوزن إطًارا موسيقيًّا للنص الشعري ؛ إذْ من شأنهِ إحداثُ الأثر النفسّي في المتلقي ، بتنويعاته الصوتية ، و قد عدَّه النقَّادُ العربُ القدامى « عنصًرا جوهريًّا ، لأنه يمثِّل التناسبَ الزمنيَّ للنطق مما يثيرُ البهجةَ في النفوس ، و يحقق استجابةَ التلقي لتذوق الشعرِ في صورته المخالفة لصورة ما هو نثٌر ، من خلال هذا الوقعِ الصوتيّ المتناغم »[3] .

منْ خلال النظر المتفحِّص لطبيعة الآليات الوزنية ، في قصائد البردوني الشعرية ، و عبر إحصاء البحورِ الواردة في متُونِه ، تتجلى طبيعةُ التوافق الكامل مع موروث الشعريَّة العربية ، و مع الأوزانِ الخليليَّة ، في تشكيله الموسيقّي ، على نحوٍ يكشفُ ثقافتَه العروضيَّة ، التي تتسع

1 . محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية , منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق , ط سنة 2001, ص :21 و 22.

2 . صلاح فضل , نظرية البنائية في النقد الأدبي , ص 71.

3 . عبد القادر عبو , فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق , 2003 , ص : 143.

لكافة الإ يقاعاتِ العربية ، مع حرص بالغٍ منه على استخدامِها الدقيقِ مع المضامين التي تتجاوب مع صفتها النغمية ، و فيما يلي جرْدٌ لتلك التوزيعاتِ الوزنيَّة في فضاء القصيدة البردونيّة :

## جداولُ القصائد الواردة في مجموعات البردوني الشعرية تبًعا لبحورها :

### 1) الجدول الأول :

| زمان بلا نوعية | عدد البحور المستعملة | ترجمة رملية لأعراس الغبار | عدد البحور المستعملة | كائنات الشوق الآخر | عدد البحور المستعملة | رواغ المصابيح | عدد البحور المستعملة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الطويل | 3 | الطويل | 1 | الطويل | 1 | الطويل | 4 |
| البسيط | | البسيط | 1 | البسيط | 2 | البسيط | 1 |
| الكامل | 2 | الكامل | 5 | الكامل | 3 | الكامل | 5 |
| الخفيف | 7 | الخفيف | 8 | الخفيف | 4 | الخفيف | 7 |
| الوافر | | الوافر | 1 | الوافر | 1 | الوافر | 1 |
| المتقارب | 5 | المتقارب | 3 | المتقارب | 3 | المتقارب | 3 |
| الرمل | 1 | الرمل | 6 | الرمل | 1 | الرمل | 3 |
| السريع | 4 | السريع | 4 | السريع | 3 | السريع | 3 |
| المجتث | | المجتث | | المجتث | 1 | المجتث | 2 |
| الرجز | 1 | الرجز | 1 | الرجز | | الرجز | 3 |
| المتدارك | 3 | المتدارك | 4 | المتدارك | | المتدارك | 2 |
| المديد | 1 | المديد | | المديد | | المديد | |
| الهزج | 1 | الهزج | 3 | الهزج | 1 | الهزج | 1 |

**2) الجدول الثاني :**

| جواب العصور | عدد البحور المستعملة | رجعة الحكيم زايد | عدد البحور المستعملة | من أرض بلقيس | عدد البحور المستعملة | في طريق الفجر | عدد البحور المستعملة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الطويل | 3 | الطويل | 1 | الطويل | 2 | الطويل | 3 |
| البسيط | 2 | البسيط | 3 | البسيط | 6 | البسيط | 2 |
| الكامل | 3 | الكامل | | الكامل | 16 | الكامل | 11 |
| الخفيف | 4 | الخفيف | 3 | الخفيف | 23 | الخفيف | 19 |
| الوافر | | الوافر | | الوافر | | الوافر | 1 |
| المتقارب | 2 | المتقارب | 4 | المتقارب | 6 | المتقارب | 9 |
| الرمل | 3 | الرمل | 2 | الرمل | 12 | الرمل | 4 |
| السريع | 3 | السريع | 2 | السريع | 1 | السريع | 3 |
| المجتث | 1 | المجتث | | المجتث | | المجتث | |
| الرجز | 2 | الرجز | 1 | الرجز | | الرجز | |
| المتدارك | 1 | المتدارك | 2 | المتدارك | 1 | المتدارك | 1 |
| المديد | 2 | المديد | | المديد | | المديد | |
| الهزج | 1 | الهزج | 2 | الهزج | | الهزج | |

**2) الجدول الثالث :**

| مدينة الغد | عدد البحور المستعملة | لعيني أم بلقيس | عدد البحور المستعملة | السفر إلى الأيام الخضر | عدد البحور المستعملة | وجوه دخانية في مرايا الليل | عدد البحور المستعملة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الطويل | 1 | الطويل | 1 | الطويل | 1 | الطويل | 2 |
| البسيط | 3 | البسيط | 1 | البسيط | 2 | البسيط | 1 |
| الكامل | 8 | الكامل | 4 | الكامل | 1 | الكامل | 2 |
| الخفيف | 9 | الخفيف | 4 | الخفيف | 6 | الخفيف | 3 |
| الوافر | | الوافر | | الوافر | | الوافر | |
| المتقارب | 8 | المتقارب | | المتقارب | 2 | المتقارب | 3 |
| الرمل | 4 | الرمل | 2 | الرمل | 4 | الرمل | 8 |
| السريع | 4 | السريع | 3 | السريع | 3 | السريع | 3 |
| المجتث | | المجتث | 1 | المجتث | 1 | المجتث | |
| الرجز | 3 | الرجز | 2 | الرجز | 2 | الرجز | 2 |
| المتدارك | 2 | المتدارك | 4 | المتدارك | 1 | المتدارك | 1 |
| المديد | | المديد | | المديد | | المديد | |
| الهزج | | الهزج | 1 | الهزج | 1 | الهزج | 1 |

## 4)الجدول الرابع :

| البحور المستعملة | المجموع | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| **الخفيف** | **97** | **25.45** |

| | | |
|---|---|---|
| الكامل | 60 | 15.74 |
| الرمل | 40 | 10.49 |
| السريع | 36 | 9.44 |
| المتقارب | 34 | 8.92 |
| البسيط | 24 | 6.29 |
| الطويل | 23 | 6.03 |
| المتدارك | 22 | 5.77 |
| الرجز | 17 | 4.49 |
| الهزج | 12 | 3.14 |
| المجتث | 6 | 1.57 |
| الوافر | 3 | 0.78 |
| المديد | 3 | 0.78 |

استخدَم البردوني معظَم البحور الشعريَّة المعروفة في شعرنا العربّي ، على تفاوتٍ بينها في الاستعمال ، عدَا بحر المقتضب ، و المضارع ، و المنسرح ، كما يتضُح في الجداول السابقة ، و قد عزفَ على أوتار البُحور التامَّة ، و المجزوءة ، و لم يخرْج في بناءِ شعره عن المشهور من تلك الأوزان .

إن المتأمِّل في ا لجداول الإحصائية للبحور الشعرية ، يجد أنَّ بَحر الخفيف يستولي على النسبة الأكبر من حيثُ الاستعمالُ ، و هي **25.45** % في انفراد متواتر على سواه من البحور حتى لَيبلغ استعماله في مجموعة (**من أرض بلقيس** ) نسبة 34.32 %من أصل المجموعة ، و يأتي بحر الكاملِ في ديوانلشاعر مستويٍ ًا عل نسبة 15.74% و هو من البحور الصافية ، و في تفعيلته المتكررة ( مُتَفَاعِلن ) ستّ مراتٍ ، ما يلائُم دفقةَ الانفعال ، و جريانَ العواطف ، و يليه في البحور

المستعملة من حيث الحضُور بحُر الرمل بنسبة 10.49% و هو أيضاً من البحور الصافية ، لا يقلُّ في موسيقاه الإيقاعيَّة تنغيًما عن الكامل ، و لذا فقدِ استعملَه الشاعُر تاماً ، و مجزوءً ا ، و أتى به البردوني مراتٍ ، وهو محذوف العروض و الضرب ، كما في قوله من قصيدة ( بعد سقوط المكياج ) :

**غير رأسي أعطني رأس جملْ غير قلبي أعطِني قلبَ حَمَلْ**

**دُّرني ما شئتَ .. ثوًرا نعجةً كْي أسميكَ .. يمانيًّا بطلْ**[1]

و أمَّا بحُر السريع ، فيأتي في الترتيب الرابع بنسبة 9.44 % ، و قد بدَا ولُع الشاعرِ به حتى تجاوَز في استعماله سائَر البحور المشهورة ، لما فيه من سلاسةٍ ، و لا عجبَ ، فقد « سمِّي سريًعا لسرعته في الذوق ، و التقطيع ،لأنه يحصل في كلِّ ثلاثة أجزاء منه ، ما هو على لفظِ سبعة أسباب ، لأن الوتَد المفروقَ أولُ لفظِه سببٌ ، و السببُ أسرعُ في اللفظ من الوتد ، فلهذا المعنى سمِّي سريعاً »[2]، و قد وافَق خطابَ الشاعرِ الوجداني في أكثر المواضع ، التي انتخبَ لها هذا النوع من الإيقاع ، كما في عزفه على وتر السريع في قصيدة ( في الشاطئ الثاني ) ، بعروضٍ ، و ضربٍ مكسوفينِ ، و مخبولين ( فعلن) بعد ( مفعُولُن) في أصلِ الوزن يقول :

**يا وجَهها في الشاطئ الثاني أسرجتُ للإبحار أحْزاني**

**أشرعتُ يا أمواجُ أوْردتي و أتيتُ وحِلي فوق أشجاني**

**و لمِْ أتيتُ ؟ أتيتُ ملتمساً فرِحي و أشَعاري ، و إنَسانِي**[3]

و يلي السريَع في الاستعمال بحُر المتقارب بنسبة 8.92 % و قد بدَا إلحافُ الشاعر في النظم على تفعيلاته الراقصة ، ليستأثَر في مجموعة واحدةٍ فقط هي ( في طريق الفجر ) على تسعِ قصائدَ

---

1 . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني . ج 1 , ص 763.

2 . الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق سوريا ، ط4، ص : 125.

3 . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني . ج 1 , ص : 727.

كاملة ، أوّلها تلك التي في صدر المجموعة بعنوان ( إلى قارئي ) و التي ضمّنَها تقديمَه في خطابٍ مباشرٍ للقارئ ، يقولُ :

**مَن القبرِ من حشرَجاتِ الترابْ على الجمْرِ من مهرجانِ الذُّبابْ**

**و من حيثُ كانَ يدقُّ القطيُع طبولَ الصلاةِ أمامَ الذئابْ**

**و يهوِي كَما يرتمي في الصخورِ قتيلٌ على كتفيهِ .. مُصابْ** [1]

و لأن القصيدةَ أغنيةٌ في نظر الشاعر ، يعزف ألحانها لقارِئه من آلة الطبيعة الغناء ، فقدْ تخيَّر لها بَحر المتقارب ، وهو « بحْرٌ يتَّسُم بالخفة ، و الرشاقةِ بحكمِ وجودِ الوتد (– – 0 ) في تفعيلته ، يليه السبب (– 0 ) إضافةً إلى تكرير تفعيلته أربَع مراتٍ في الشطر الواحد ، و لذلك فهو من البحور التي تعتمد التكرَير التفعيليَّ ، مما أضفى عليه صبغةً خاصَّة ، إذا أدرك الشاعُر ماهيتَها ، و تفادى استعمالَ الكلمات التي تُوازِي تفعيلتَه بكثرةٍ »[2] ، و عن أغنيته يقول البردوني ساجعًا على المتقارب مستثمًرا طاقة الخفَّة في البحر ، و انتهاءِ تفعيلاته بالسكون الذي يفسح حريةَ التحّرر من قيدِ الحركة الثابتةِ في الرويّ :

**أتشتمُّ يا قارئي في غنـايَ دخَانَ المغني ، و شهقَ الرَّبابْ**

**و تسمعُ فيه أنينَ الضَّياع تبعثُره عاصفاتُ الضبابْ**

**فإنَّ حروفي اختلاُج السهول و شوقُ السواقي ،و خفقُ الهضابْ** [3]

و بالعودة إلى نسب الحضور الفعلّي للبحور ، نعثر على أنَّ الشاعَر بعدَ هذه الأوزانِ ذاتِ الموسيقى المتلاحقة ، و التفعيلات الموّحدة في أغلبِها ضمنَ البحرِ الواحِد ، لم يهمل البحوَر المستعملة في الشعر العربي ، فأخذَ منها بمقدارٍ ، كالبسيط بنسبة6.29 % و الطويل بنسبة

---

[1] . المصدر نفسه ص: 209.

[2] . عبد الرحيم كنوان . من جماليات إيقاع الشعر العربي ، ص: 45.

[3] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . ج 1, ص 209.

6.03%، ثم المتدارك بـ 5.77 %و الرجز بـ4.49 % ثم الهزج بنسبة 3.14 % ، و المجتث بنسبة 1.57 %ليحظى كلٌّ من بحر المديد ، و الوافر بنسبة واحدةٍ في الاستعمال ، و هي 0.78 % .

هذا و بملاحظة ما كان من هيمنةٍ لبحر الخفيف على نسب الإيقاع الشعريّ لدى البردوني نقف على طبيعة الحسّ الموسيقّي لدى الشاعر الذي يؤثر نطاقَ السماع في البلاغِ الشعريّ ، مع ما يستوجبُه من إطرابٍ للمتلقي ، و للشاعر نفسه في آنٍ ، فقدْ ظفَر الخفيفُ بسبعةٍ ، و تسعينَ (97) قصيدة من الديوان ، و أجزاؤهُ كما هو معروفٌ :

**فاعلاتُنْ مسْتفعِ لُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ مسْتفعِ لُنْ فاعلاتُنْ**

و للخفيف طبيعةُ الخفة على اللسان ، و في تكرار تفعيلاته تنويعٌ نغميٌّ شجيٌّ ، و حركةٌ موافقَة لصوت الإحساسِ ، و قد ساغَ للبردوني أن يتخذَه وتًرا لارتسامات وجدانِه تامًّا ، و مجزوءاً ن من ذلك قصيدتُه ( **لست أهواك** ) في مجموعته : " من أرض بلقيس " التي يقولُ فيها :

**لستُ أهواكِ قدْ خلعتُ الهواءَ و احتقرْتُ الفتُونَ ، و الإغراءَ**
**لستُ أهواكِ قد صحْوتُ من الحبِّ و مزّقْتُ صبْوتي ، و الغنَاءَ**
**و نفختُ الغرامَ من حَجَّة القلْب كما تنفخُ الريَاحُ الهباءَ** [1]

و مثلُ ذلك من تآم الخفيف ، و في الخطاب الوجداني الذي يذوبُ في لحظة الذكرى ، يقول في قصيدة ( **عندما ضمَّنا اللقاء**ُ) من المجموعة ذاتها :

**كيف أنسى منك الحوارَ البديعا و اللقا الغضَّ ، و الجمال الرفيعا**
**كيف أنسى و لا نسيتُ و عندي ذكرياتٌ حرَّى تذيبُ الضُّلوعا**
**كيف أنسى ، و لست أنسى لقاءً ضمَّ قلباً صبا ، و قلباً صديعا**[2]

---

[1] . المصدرالسابق , ص: 145.
[2] . المصدرنفسه . ص : 161.

و حينما يتعلَّقُ الأمر بالوطن ، و يستلُّ من الشاعر أعماقَ نجواه ، فيطرح همومه ، و خفقات قلبه أناشيد لهذا الوطن ، و غناءً ، و أهازيج ، و مزاهر ، و هتافاً مسلسلاً ، لا يجد **البردوني** ضيراً من ركوب الخفيف ، بل و يطرُح عنه حِلَسهُ ، فيسوق أغنيتَه للوطن على المجزوء منه فيزدادُ خفَّةً ، و طرباً يقولُ في ( **وطني** ) :

**وطني أنتَ مُلهِمي          هزَجَ المغرمِ الظَّمي**
**أنتَ نجوى خواطِري          و الغنا ا لحلُو في فِمي**
**و معانيك شُعلةٌ          في عروقِي و في دمِي**
**أنت في صدرِ مزهرِي          موجةٌ من ترنُّمِ**
**و صدى مسكر إلى          عالم الخلد ينتمِي**
**و نشيدٌ ... معطَّرٌ          كالربيعِ ... المرنِّم**
**و هتافٌ مسلسلٌ          كالرحيقِ .. المختَّم**[1]

## 2.4.التفاعل الصوتي :

من روافدِ الإيقاع في القصيدة الشعريَّة تفاعُل الأصوات فيما بينها ، و تناوبُ مواقع الهمسِ و الجهر فيها ، و ما يكونُ من تجاورٍ بين الأصوات الصائتة ، و الصامتة ، في نظام التشكيل النصّي في وحدته المصغرة ، و هي الكلمة ، أو في نسق الجملة ؛ « إذ إنَّ الأصواتَ المتجانسةَ ، أو الأصواتَ المتقاربةَ في المخارج مثلاً قد تولِّد إيقاعًا موسَقا ، إما إيقاعٌ تجنيسّي ائتلافي ينساب بتآلف الأصوات ، و انسجامها ، و إما بإيقاعٍ تخالفّي ، يولُد الأصواتَ المتنافرةَ التي تؤد ي إلى كسر النَسق الصوتي لخلق نوَسةٍ إيقاعيَّةٍ صوتيَّة ضمَن النسقِ الشعريّ »[2].

---

[1] . المصدر السابق ص : 377.

[2] . عصام شرتح , آفاق الشعرية . دراسة في شعر يحي السماوي ، دار الينابيع دمشق ، سورية . الطبعة الأولى 2011, ص : 123 .

و هذه العنايةُ بالصوت الناجم عن طبيعة الحروف ، منشؤه أُثر الملفوظات الصوتية في النفس ، و ما تحدثُه من وقعٍ على السامع بعد تلقِّيه للصوت الآخذ بأسباب النفس ، عبرَ أثرِه الإيقاعّي «و يكونُ من تأليف النغم بالحروف ، و مخارِجها ، و حركاتها ، بحيث تكون الكلمةُ كأنها خطوة للمعنى في سبيله إلى النفس ، إنْ وقفَ عندها هذا المعنى قطع به .»[1]

**أ . التناوب بينَ الصَّوائت و الصَّوامت:**

المقصودُ بالتناوب الصوتي ذلك « التناوبُ القائم بين الحروف الصامتة ، و الصائتة في الأشطر الشعرية من جهةٍ ، و بين حروف القوافي الداخلية ، و الخارجية من جهة ثانية ، و انطلاقا من هنا يعدُّ التناوبُ الصوتي نوعًا من التناغم الخفّي بين الأصوات ، ينعكس صداه على الإيقاعُ الداخلي أكَثر من انعكاسه على الإيقاع الخارجّي »[2] ، بحيث يتركُ أَثره النغميَّ كما يفسح للتركيب لونا من الإيقاع داخل الكلمة و ما ترتبط به من ألفاظ السياق .

تتيح لنا بعضُ نصوص البردوني الشعريةُ الوقوفَ على نماذَج صالحةٍ من ألوانِ التناوب الصوتي في تفاعلٍ بين الصوائتِ و الصوامتِ ، و نسجِّل هذه الإيقاعاتِ بارزةً في مجموعتِه (**ترجمة رملية لأعراس الغبار**) ، كما في قصيدتِه ( **لعينيكَ يا موطني** ) إذْ يقولُ :

**لأني رضيُع بيانٍ و حْرفْ          أجوعُ لحرفٍ و أقتاتُ حْرفْ**
**لأني و لدْتُ ببابِ النحاةِ          أظلُّ أواصلُ هْرفًا بهْرفْ**
**أنوء بوجهٍ ، كأخبارِ كانَ          بجنبينِ من حرفِ جٍّر و ظرفْ**[3]

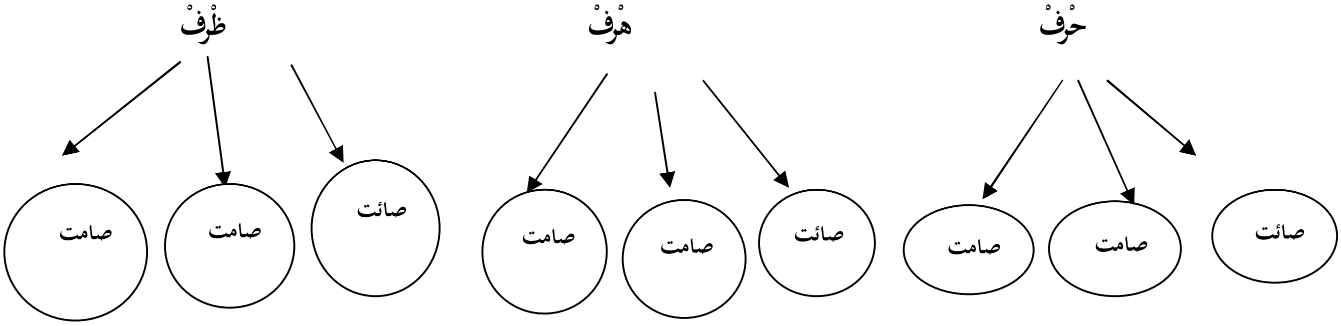
[1] .مصطفى صادق الرافعي , تاريخ آداب العرب ، ج2 ، دار الكتاب العربي بيروت ، ط4, سنة 1974.

[2] عصام شرتح , بدوي الجبل ، بلاغة القصيدة و تشكيلها البصري ، دراسة تأسيسية لشعرية الشعر , دار رند . دمشق سورية , الطبعة الأولى سنة 2010, ص 18.

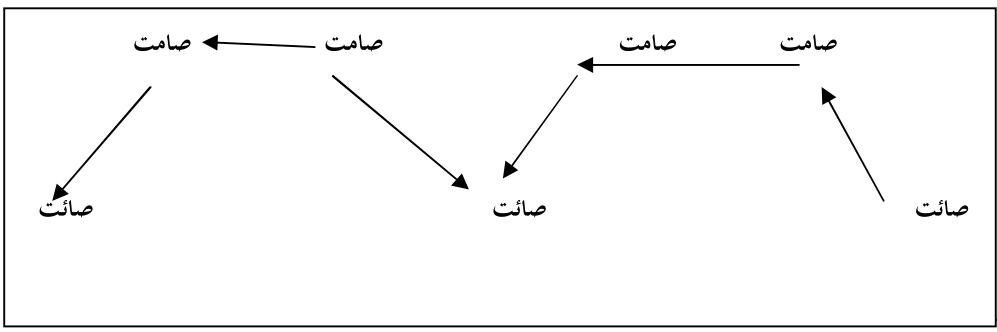
[3] عبد الله البردوني , الديوان مج 2 ، ص: 941.

من الواضحِ فيالأبيات السابقة مجالُ التدفق الشعوريّ المقترن بوضعيّـات الإثارة الصوتية ، من خلال التناوب الإيقاعّي الذي يجد مجالَه هنا داخَل البنية الواحدة للكلمة بالتجاور المتعاقب للأصوات الصائتة ، و الصامتة في كلمات مثل ( **رضيع . بيان . حْرف . أقْتات . ولدْت . هْرف . أنوء . جّر . ظْرف ..**) كما نسجِّل التناوبَ نفَسه في نسق الجملة ، فيما بين الكلمات المتجاورة من نحو : ( **ببابِ النُّحاة . هْرفا بهرف . بوجه كأخبار . جرٍّ وظْرف** )

لا يخَفى في هذ ا الإطار من التناوب بيَن الحروف المختلفة في صفاتها ما يحُدُثُ من إيقاعاتٍ ناشئةٍ عن تلك المتجاورات ، من الصوائت ، و الصوامت متسقةً مع التقفية الموحدة بتنغيمها في الحيّـز ذاته ، و إليكَ مخططاً يـُظهُر طبيعةَ تلكَ الحروف المتجاورة :




و الإيقاعُ الناجُمعن هذه الهندسةِ النغميَّة في الكلمة كوحدة صوتية يخضُع للمخطط التالي[1] :




[1] .انظر عصام شرتح . بدوي الجبل ، بلاغة القصيدة و تشكيلها البصري , ص: 21.

و الإيقاع الناجم عن التناوب بين الصوائت ، و الصوامت يحدث نمطًا من التوازن في توزيعِ النغمات الصوتية داخل و خارج الكلمة ، و من الدالّ « أنَّ الدوَر الوظيفيَّ للتناوب الصوتي يؤدِّي إلى كسر حاجز الرتابة ، و قلب التشكيل الإيقاعي الرتيب ، في آن واحدٍ ، مما يجعلُ من حركةِ التناوب بين الحروفِ مفتاَح التدفق العاطفّي ، و محوَر الحركة المنظّمة للكلمات داخل النسق التصويري المثير »[1] ، و يبرُز هذا التدفُق العاطفيُّ في استجابةٍ إيقاعيَّةٍ ، لجملة التناوبات الصوتية داخل النسق ، فيما بين الوحدات الصغرى في قصيدةِ ( **كائنات الشوق الآخر** ) واضًحا حين يقول مستفهماً :

**لماذا المقْطَفُ الدَّاني بعيدٌ عن يد العاني ؟**
**لماذا الزهر آني و ليسَ الشوكُ بالآني ؟**
**لماذا يقدر الأعْتى و يعيا المرْهَفُ الحاني ؟**
**أيستْقي الدمَ الصَّادي ندًى ، أْم خنجراً قَاني ؟**
**أيخشى الرُّعْبُ رجليه أيحْذَر كفَّه الجاني؟**

**ب. إيقاعُ الأصوات المجهورة ، و المهموسة :**

للحرف في العربية إيقاعُه الخاصّ داخَل مجموع الأصوات المجاورة له في الكلمة ، و النسق ، و هذا تبًعا لمخرجه الذي يحدِّد صفتَه ، و يعدُّ الهمس ، و الجهر من أدقّ صفات الحروف التي تحدد نمط الخطاب ، و الحروف المهموسة إنما «سميتْ مهموسةً لأنه اتَّسع لها المخرُج فخرجتْ كأنها متَفشِّيةٌ »[2]، و يتدخَّل التشكيلُ الوجدانيُّ في تحديد وضع تلك الحروف ، و توزيعها في النسق التأليفي داخل البيت الواحد على نحو غير مطرد ، و لكنه يحمل فاعلية التأثير الإيقاعي ، و النغمي

[1] المرجع السابق ، ص 21 و 22.

[2] . ابن دريد , جمهرة اللغة ، دار صادر ، بيروت (د ت ) ,ج1 ص: 8.

نتأمل تكرَار صوت التاء في هذه المجموعة من الأبيات ، بحدثها النغمي الخطابي الموجه لإثارة المتلقي في ( **فلسفة الفن** ) ، يقول البردوني :

**يا رفيقي في طريق العمر في ركب الحياةِ**
**أنتَ في روحيَّتي رُو حٌ، و ذاتٌ ملءُ ذَاتي**
**جمعْتنا وحدةُ العيشِ و توحيدُ المماتِ**
**عمُرنا يمضِي ، و عمٌر منْ وراءِ الموتِ آتِ**
**نحنُ فكرانِ تلاقينا على رغم الشتاتِ**
**نحنُ في فلسفَة الفنِّ كنجْوَى في صلاةِ**[1]

تخيُّم الحروفُ الهامسةُ على المجموعة متكئةً على المعاني الرومانسية ، محدثةً عبر تكرار التاء و تواترها في نظام النص القافويّ توازنًا موقعيًّا ، بحيث يصل ورودُها إلى أربع مرات ، كما في البيت الثالث ، و لعلَّ في تعاضد هذا الحرف مع صوت الحاء . و هو من حروف الهمس . في البيتين الثاني ، و الثالث ما عزَّز صيغةَ الخطاب المهموس ، في دلالته بحيث يحمل قصديَّةَ الإفضاء ، وذلكُ ما يبرُر حضوَر كلماتٍ مثلِ :( روحيَّتي . روح . نجوى ) .

و في سياق رمزيَّة الصوت المكّرر ، و اطراده في النسق الشعري على نحو هامسٍ ، خادم لدلالة الخطاب التواصلي ما يجتمع في الأبيات التالية ، من قصيدة ( **نأر و قلبٌ** ) ؛ إذ نسجل تضافَر أصواتِ ( الحاء ، السين ، التاء ، الكاف ، الفاء ) ، و هي حروفٌ مهموسةٌ ، أشاعتْ نغماً موافقاً لدلالة الحديث ، و النجوى ، و المُسَارَّة العاطفية :

**يا ابنةَ الحسنِ ، و الجمال المدلّل أنتِ أحلى من الجمالِ و أجملْ**
**و كأنَّ الحياة فيك ابتسام و كأنَّ الخلودَ فيك ممثَّلْ**

[1] عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني ، ج1، ص 65.

**كل حرفٍ من لفظك الحلو فرَدو       نديٌّ ، و سلسبيلٌ مسلَسْل**
**كلما قلتِ رفَّ مِنْ فمكِ الفجرُ       و غنَّى الربيعُ بالعطرِ و اخضلْ**

و يأتي توظيفُ الأصوات الصائتة ، أو الجهرية ذاتِ القوة الانفعالية ، لدى الزَخم العاطفي أو الانفعالّي الذي يغرق الشاعر في أتونه ، فينضح بتلك الجمل الصاخبة ، بحروفها ، و أصواتها لتنفِّس عن موجة الانفعال إزاءَ الأحداث الجسام ، فورةٌ من المشاعر ينقلُها الشاعُر على كاهل الكلمات ذاتِ الصخب ، و العنف النَّغَـمّي ، و الإيحائي كما في قصيدة ( **قتلَةٌ و ثوَّار** ) ، و قد غنَّى البرّدوني للانتفاضة الفلسطينية في وجه اليهود الغاصبين ، فكانتِ الأصواتُ التي تعلو صفحة القصيدةِ ليستْ بأقلّ ثورة من حجارةِ الثّوار في معركة التحرير :

**توحشوا ، وطْلِقوا       هيهات أن تفرَّقُوا**
**جاؤوا كأفواجِ الضُّحى       و كالضحى تنسقوا**
**الكم كيفٌ واحدٌ       و الكلُّ فردٌ مطلَقُ**
**لأنَها الأرضُ الَّتي       تراعَتْ ،فأبرقُوا**
**تراكَضتْ فجاجُها       يتلُو العميقَ الأعَقُ**
**تفوُر تحتَ خطْوِكُمْ       و فوقَكم تحلّـقُ** [1]

إنَّ ملفوظاتٍ بعينِها في الأبيات ، تحملُ في بنيتها الصاخبة دلالةَ الثورة ، و على أصوات الجهرِ تنفجُر إيقاعاتُها المتفاعلةُ ، مع ثورةِ الشعب ( **أطلقوا . يتفرقوا . الضحى . تنسقوا . تراعَتْ . تراكظتْ . فجاجها . تحلق..**) ، و نلحظُ شيوعَ التضعيف مع ما يحدثُه من انفجارٍ ،على مستوى الإيقاع ، ففي هذه المجموعة من الأبيات ، فقط نحصي عشرة ( 10 ) من حركات التضعيف ، تأتي متجاورةً مع أصوات الجهر مؤذنةً بتصعيدٍ على مستوى الخطابِ الشعرّي، فوق ما

1. [1] المصدر السابق ، ج2 ، ص : 1348.

لحروف الهمس من أهميةٍ بالغةٍ ، في إظهار الطبيعة الجهريَّة للصوائت في التشكيلِ النصّي ، و يبقى كل هذا موقوفًا على متلقي الخطاب ،الذي يستشفُّ دلالاتِه من وراء التنغيمات الصوتية .

**خامساً . شعرية التناص :**

1.5 . **من النص إلى التناص :**

من الجدير بالتناولِ ، في سياق التعرف على شعرية التناص ، في ديوان البردوني الوقوف على مفهوم النصّ ، باعتبارِه الوجهَ الأوَّل لكل تعالق ، أو تفاعل نصّي كانَ ، مع العلم بالصعوبة التي تعترضُ تعريفَه نظًرا لتعدد أشكاله ، و غاياته .

أ. **مفهوم النصُّ**

**.لغةً :**

يأتي لفظ النصِّ في المعاجم العربيَّة ليؤدي معاني مختلفةً ، يتداخل فيَها ما هو معنوّي، بما هو مادِّي ، فقد ورَد النصُّ في لسان العربِ بمعنى الرفع«فالنصُّ رفعُكَ الشيءَ ، و نَصَّ الحديثَ نصاً رفَعهُ ...يَقالُ نصَّ الحديثَ إلى فلانٍ رفَعه ، كذلك نصصته إليه ، و نصَّت الظبيةُ جيدَها : رفعته »[1] ، فالمعنى منصرفٌ للبروز ، و الظهورِ ، و قد يرِدُ لفظُ النصِّ لمعنى التراكم ، و التراصّ ، فيقالُ: « نصَّ المتاعَ نصاً جعَل بعضَه على بعضٍ »[2]

وقد يؤدِّي اللفظُ معنى التحريك «قال أبو عبيدةَ : النصُّ التحريكُ حتى تستخرَج من الناقةُ أقصى سيرِها »[3] ، و قد يعني من التحريك ما سعى لإدراك الغاية ، و بلوغها إذ أ«صلُ النصّ

[1] . ابن منظور . لسان العرب , مادة ( نصص ) ، ص97.
[2] . المصدر نفسه . مادة ( نصص ) ص : 97.
[3] .المصدر نفسه. مادة ( نصص ) ص 98.

أقصى الشيء ، و غايته »[1] ، كذلكَ «نصُّ كلِّ شيء منتهاه ُ ، و في الحديث عنْ علّي رضي الله عنه ، قال : إذا بلغ النساءُ نصَّ الحِقَاقِ فالَعَصبةُ أولَى بهَا من الأم ، يريدُ بذلك الإدراك ، و الغاية ، قال الأزهرّي: النصّ أصله منتهى الأشياء ، و مبلغ أقصاها »[2] ، و قد يؤدّي لفظُ النصِّ معنى الثباتِ، « و النَّصْنَصةُ إثباتُ البعيرِ ركبْتِهِ في الأرض ، و تحرُّكه إذا همَّ بالنهوض »[3].

و على هذا الأساس ، يظلُّ النصُّ لغةً متصلاً في معناه بالارتفاع ، و الظهور ، و الإبانة أو التراص و الانضمام ، كما يحمل معنى الحركة ، و الانتقال تارةً ، على أنه قد يفيد معنى الثبات في المعجم العربي ، و هو في اللغات الأجنبيّة يفيد معانيَ أخرى ، فالنص text «مشتقٌّ من الاستخدام الاستعاريّ في اللاتينية للفعل texterre الذي يعني : يحوكُ ، أو ينُسُجُ ، و في قاموس robert الفرنسي : ( النص ) مجموعة من الكلمات ، و الجمل التي تشكّل مكتوباً ، أو منطوقاً »[4].

على الرغم مما يحملُه المعجم من مفاهيم ، قد تبدو ملامسةً للاصطلاح في بعض وجوهها إلا أنَّ محتوى المفهوم ، في الاصطلاح أوثُق تعريفًا في هذا المضمار ، لتعلق اللغة بالسياقات في شروح المعاجم ، و في التعريف اللاتيني ما ينسجُم مع النص في مفهومه ، فقد أدَّى كما مرَّ بنَا معنى النسيج الذي يرتبطُ بالترتيب و التنضيد ، و إن كنَّا نقفُ عند ابن منظور على هذا المعنى في مادة ( ن . س . ج ) ؛ إذْ يقولُ : « النسُجُ ضمُّ الشيء إلى الشيء ... و نسَجت الريُح التراب تنسجه نسجاً ، سحبت بعضَه إلى بعض ... ونسَجَ الكذابُ الزور : لفَّقه ، و نسَجَ الشاعر الشعَر : نظَمه ، و الشاعر ينسج الشعر ، و الكذاب ينسج الزور »[5] .

---

[1] المصدر نفسه , مادة ( نصص ) ص:98 .

[2] . ابن منظور, لسان العرب ، مادة ( نصص ) ، ص : 98.

[3] . المصدر نفسه ، مادة ( نصص ) ، ص : 98.

[4] . محمد عزام , النص الغائب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق سوريا ط 2001 , ص 11 و 12.

[5] . ابن منظور, لسان العرب ، مادة ( ن. س. ج ) ، ص : 376.

**. مفهوم النص في الاصطلاح :**

إنَّ إحالةَ الدلالة الغربيّة ، و العربية في لفظ النص إلى النسيج تحملُ المعنى اللغويّ على ما في اصطلاح المادة من تداخل ، و انتظام ، و ترتيب ذلك أن النص « يتألف من كلمات ، و حروف يتم نسجُها بالكتابة نسجًا يدل على الانتظام ، و الانسجام ، و التعقد ، و التشابك ، و النص لا يكون نسيجاً إلا بالكتابة ، فالأصوات ، و الكلمات تبقى تفتقُر لمعنى النسج حتى تكتبَ »[1] ، و يظلُّ الانتاج الأدبي عائمًا حتى يحظى بالكتابة التي تحقق حضوره ، فهو« نسيج الكلمات المنظومة في التأليف ، و المنّسقة بحيث تفرضُ شكْلاً ثابتاً ، ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً »[2] .

و الواقُع أن تعريفَ النص خاضعٌ للأديب نفسِه ، أو المرحلة الأدبية التي يتبنى فيها ذلك التعريفَ دون غيره لذَا تعدَّدت تعريفاتُه تعدُّد المدارس النقدية ،« فهناكَ التعريفُ البنيوي ، و تعريف اجتماعيات الأدب ، و التعريف النفساني الدلالي ، و تعريف اتجاه تحليل الخطاب »[3] مما لا يتسع له مجال الحصر .

و من التعريفات المتداولة للنص الأدبي :

2. النص مدوَّنة كلاميَّة .
3. النص حَدَثٌ يقع في زمان و مكان معينين .
4. النص يهدف إلى توصيل معلومات و معارف و نقل تجارب إلى المتلقي

---

[1] . نهلة فيصل الأحمد , التفاعل النصي . التناصية : النظرية و المنهج . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ط1 . 2010، ص : 28

[2] . محمد خير البقاعي . دراسات في النص و التناصية . مركز الإنماء الحضاري . حلب , ط 1 ، 1998, ص 26

[3] . محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص ) , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء المغرب .ط4, 2005 ، ص : 1119

5. النص مغلق ، و توالديّ : مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ، و نهاية ، و توالديّ لأنَّ الحدث اللغويَّ ليس منبثقًا من عدم ، و إنما هو متولِّد من أحداث تاريخية ، و نفسانية و لغوية ، حيث تتناسل ُ منه أحداثٌ لغويَّة أخرى لاحقةٌ له [1]

و الحديثُ عن النصِّ بهذا الاعتبار يثير ُ في الذهن جملةً من المصطلحات المجاورة له ، **كالعمل الأدبي**الذي يتمثل ُ في الموضوع المنجز ، و الذي يتجاوُزه النص في امتداده ؛ إذ العمل الأدبي « يمكُن رؤيتُه ، و عرضُه في المكتبات أمَّا النصُّ ، فإنه يبلْوُر نفسه وفقًا لمجموعةٍ من القواعد ، فهو كتابة نشاط إنتاج ، و هذا يعني أن النصَّ يمكن أن يتجاوُز العمَل الأدبي ، و أن يمتدَّ عبرَ عدة أجزاء ، و أن يتشكّل في مراحَل، و صور ، و أشكال مختلفة »[2].

كما يُثار في مجال الحديث عن النصِّ مصطلح الخطاب ، و البلاغ بحيث « يتداخُل مفهوُم النصّ مع مفهوم الخطاب حتى أنَّ مُحرِّري المعجم الموسوعي للسيميائية يضعانهما في فقرة مشتركةً ، و يذهب بعض النقاد إلى قصرِ مفهوم النصِّ على المظهر الكتابّي، بينما يقتصُر مفهوم الخطابُ على المظهرِ الشفويّ »[3] .

و لتعلق **الخطاب** بمخاطبٍ معينٍ في سياقٍ معيَّنٍ ، و انفتاح النص على القارئ مهما كان غائبًا ، رأينا ناقدًا **كصلاح فضل** يعدُّ الخطاب موافقًا لنوع من الكتابة الموجهة للتواصل الفاعل اجتماعياً ؛ إذ مصطلُح الخطاب عندَه ُ « أنسبُ الكلمات المتداولة للإشارة إلى نوع الكتابة الشعريَّة السياسية ، و الإلماح إلى خواصها المتميزة ، لأنه يجمُع في انخطافةٍ لغويَّة واحدة ، بين المرسل ، و المتلقين في فعلٍ تواصليٍّ حميمٍ ، فالخطابُ يتجه دائمًا للآخرين في حركة خارجيَّة مسموعة ...من

[1] . انظر , محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري , ص 120.
[2] . رولان بارت , دروس في السيميولوجيا , عبد السلام بن عبد العالي , دار توبقال , الدار البيضاء . المغرب , ط2, 1986, ص :61 .
[3] . محمد عزام , النص الغائب , ص : 13.

هنا ، فإنَّ التمثيل الشعريَّ له يمتلك فعاليةً بالغةً ، لاتكائه على تاريخٍ عريق من الخبرة الجمالية ، و تفعيله لأقصى مستويات اللغة في التأثير »[1] .

و على هذا الأساس ، فالنص أيضًا يملك صفاتِ الخطاب في رساليته ، و اتحاده مع وظيفة التواصل التي ندبها له **رومان ياكوبسن** في جهازه التواصلي ، حين عرضَ للوظيفة الشعرية , فهو « مقولٌ محكومٌ بنسيج داخليٍّ يعطيه من الاكتمال ما يعطيه ، و لكنْ عن خارجه لا يقصيه ، فلا ا لباث أبٌ أنجب ، و أهمَل المولوَد ، و لا المتلقي بيتُ حضانة ، يحتضن ظرفيًّا دون أنْ يقيَم من الأواصَر ما يجعل المحضونَ ، و الحاضَن في عناق ، و تلاحم ، قد لا يقلُّ عن تقارب الوالد ، و المولود إنْ لم يُفْقهُ ، إذ لا بدَّ في عرفِ الطبيعة أنْ يكتسبَ المولوُد من والده سمات تعلق به ، و يتمسك بها حتى ينقلَها إلى من يليه بالإنجاب ، أو الاصطحاب ، و من الذين يصلُهم ما ترك الأبُ ذلكَ الحاضن الذي يسمى المتلقِّي ، أو المخاطَب »[2].

### 2.5 . مفهوم التناص ( التفاعل النصي) :

يعني **التناصُّ** ما يكونُ من « توالدِ النص من نصوص أخرى ، و تداخل النص مع نصوص أخرى ، و أنَّ النصَّ هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص ، و من هنا تعالق النص مع نصوص أخرى ، و إذنْ فلا حدوَد للنص ، و لا حدوَد بين نصٍّ ، و آخَر ، و إنما يأخذ النصُّ من نصوص أخرى ، و يعطيها في آن »[3] ، و قد انبثَق مفهوُمه في نهاية الستينات ، من خلال ما اقترحْته ( **جوليا كريستيفا** ) julia kristeva في الخطابِ النقدي من خلال مجلة ( تل كل tel Quel) الفرنسية ليغدَو نمطًا ذائعا من التحليل الأدبي ، و هي ترى أنَّ «كلَّ نص هو عبارةٌ عن فسيفساء

---

[1] . صلاح فضل . نبرات الخطاب الشعري . دار قباء للطباعة . القاهرة . ط سنة 1998, ص : 11

[2] محمد عبد العظيم , من قضايا النص الشعري , مسائل في المعنى , مركز النشر الجامعي , منوبة , تونس . ط 2009 , ص : 10

[3] . محمد عزام , النص الغائب , ص : 28

من الاقتباسات ، و كلُّ نصٍّ هو تشرُّبٌ ، و تحويلٌ لنصوص أخرى»[1] ، بحيثُ يعرف النص تشكيله من خلال الانتاجية النصية التي تتأتى من تحاور النصوص ، و تناسلها ، و الإنتاجية عند كريستيفَا « ترحالٌ للنصوص ، و تداخل نصي ، ففي فضاء معين تتقاطع ، و تتنافى ملفوظاتٌ عديدةٌ ، و متقطعةٌ من نصوص أخرى»[2].

هذا و يذهبُ **جيرار جينيت** Gérard Genette في تعريفه للتناص إلى مفهوم التزامن بين النصوص ، فهو عنده « علاقةُ حضورٍ مشترك بين نصّين ، أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية ، و هي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي eidetiquement لنص في نص آخر »[3] .

و من الجدير بالإشارة أن نميَز في عملية التعالق هاته بين التناص ، و غيره من الوظائف التي يقيُمها النص مع غيره ؛ إذ لا يمكن بحالٍ «أن يُفهَم على أنه ظاهرةُ محاكاة ، و لا ظاهرة انتساب : فالأمر يتعلق بآثار أكثر مما يتعلق باستعارات ، فالاستشهاداتُ تكونُ دائمًا غير موضوعة بين أقواس ، و هي دائمًا غير واعية ، من الصعب عزلها ، هكذا لا يتحدَّد الناص بإعادة استعمال لعمل من الماضي ، و لا بإحالة مستمرة في نص ما لمرجع ما ، بل بحركية أساسية في الكتابة تقوم باستحضار ملفوظات سابقة ، أو حديثة »[4].

و تتحدّد شعرية التناص فيما يكونُ من تفاعل إيجابي بين الدلالة في النص الجديد ، و القديم بما يتيح حركةً ، و تدفقاً في فضاء المعنى ، و جمالية التصوير ، و يؤدي ذلك إلى « تفعيل الرؤية الشعرية حول مدلول العبارة المتناصة ، لما لها من دور مهمٍّ في عملية الكشف الشعريِّ من جهة ، و

---

[1] . المرجع السابق . ص 28.

[2] جوليا كريستيفا . علم النص ، تر ،فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1، 1991، ص : 21.

[3] . محمد خير البقاعي . دراسات في النص و التناصية , ص : 125.

[4] . ناتالي بييقي غروس , مدخل إلى التناص , ترجمة عبد الحميد بورايو , دار نينوى , سورية دمشق , ط 2012 , ص: 16.

دورها المثير في مغنطة التجربة الشعرية ، أو الرؤية النصِّية التي يطرحها الشاعر ، برؤى جديدة ، تدور حولها محاوُر القصيدة كافة »[1] .

## 3.5 . التناص في شعر البردوني :

لما كان الخطاب الشعريّ لدى شاعرٍ كالبردوني في بنيته ، و سداه ينتمي إلى الثقافة العربية ، و الإنسانية مع ما تشكل من مكّون فكري ، و فني للشاعر ، فقد تجلّى ذلك الانتماء في طيَّات نصوصه ضمن تفاعلاتها مع البنى النصية السابقة ، في خبرته الثقافية مما يشكُل رصيدًا معرفيًّا له في التراث الديني ، و الأدبي ، و الأسطوري ، و مع ما يتحصَّل في ذاكرته من موروث شعّبي متراكم في صورة أشعار ، و قصص شعبية ، و شخصيات يمنية ، و غير يمنية ، و عادات ، و اعتقادات تعود من جديد لتتفاعل مع تجربته الجديدة ، لتضيف ملمحًا فنيا للخطاب في إطار التفاعل النصي الذي يغذو تلك التجربة بما لا غنى لها عنه ؛ إذْ هو كما قال محمد مفتاح « لا مناصَ منه لأنه لا فكاكَ للإنسان مْن شُروطه الزمانية ، و المكانية ، و محتوياتهما ، و من تاريخه الشخصّي ؛ أي من ذاكرته ، فأساسُ إنتاجِ أيِّ نصٍّ هو معرفةُ صاحبِه للعالم »[2] .

يدخلُ نصُّ البردوني في أشكال مختلفةٍ من التناص تعدَّدت علاقاتها ، و آليات توظيفها في مجموعاته الاثنتي عشَر ، و بالنظر إلى صور التعالقات النصية المبثوثة في شعره يمكن الوقوف على نوعين من التفاعلات النصية ، وهي :

- التفاعل النصي الخاص .
- التفاعل النصي العام[3] .

[1] . عصام شرتح بدوي الجبل , بلاغة القصيدة و تشكيلها البصري دراسة تأسيسية لشعرية الشعر , رند . دمشق , ط1 2010 , ص : 78

[2] . محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري ، ص : 123.

[3] . اعتمد في هذا التقسيم على مرجع رابح بن خوية . جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة ,بتصرف . انظر الكتاب ص: 205 .

### 1. التناص الكلي :

« التنص حركةٌ مركبة تفاعليَّة ، و هو يتضّمن أصواتاً مختلفة تتحاور ، و يشتمل على نصوص من الحاضر ، أو الماضي ، من " أنا " و " الآخر" ...و إذا كان النصُّ يصنع النص ، فإن التناصَّ قدُر كلِّ نصّ مهما يكْن جنسُه ، و إنَّ كلَّ نص هو بؤرة تناص ، أو مجمع تناصات »[1] ، و قد حظيت نصوص البردوني بشيء غيرِ قليل من التعالق مع نصوص الشعر العربي ، شكلت مصدًرا مهمًّا لبناء القصيدة عنده .

أفاَد الشاعُر من المصدر الشعرّي العربي ، و كان من بين مظاهر ذلك الالتقاء التفاعلي ما يقوم على استلهام النص القديم ، و محاولة إقامة النسيج الشعري للمتناص على منواله في تناصّ خاصّ يرعى الإطَار العامَّ لقصيدة وزنًا و إيقاعاً ، و حرف رويٍّ ، و قافية على أنه ينفخَ فيها من روح العصر ، و تجربة الشاعر الراهنة ، و تقف المعارضة الشعرية كواحدةٍ من تلك الأنماط التناصية التي تجمع النص الحديث بالقديم على نحو متفاعل بحيث تتطلب « وجوَد نموذجٍ فنِّي ماثلٍ أمام الشاعر المعارض ، ليقتدي به ، و يحاكيه أو يحاول تجاوزه »[2].

و المعارضة في حد ذاتها تشكل عند البعض عَملاً نائياً عن الفن لانصرافها عن الباعث الإبداعي ، فهي لدى البعض « ليستْ من الفن الصحيح بشيء ، بل هي محض صناعة هدفها إثبات قدرة الشاعر المعارض على الشاعر المجدد المبدع ، و مجاراته ، و التفوق عليه في المعاني ، و الألفاظ ، و البلاغة ، و النظم ، و عليه ، فإنَّ المعارضة ليست من الشعر الأصيل ، بل نبتة نبتت على ضفافه ، و تفيَّأت تحت ظلاله »[3].

---

[1] .خليل الموسى , جماليات الشعرية . ص : 328.

[2] . محمد عزام , النص الغائب , ص: 137.

[3] . غازي شبيب . فن المديح النبوي في العصر المملوكي , المكتبة العصرية ، صيدا , ط 1998 , ص: 83.

بيدأنَّ المقاربات الحديثة التي تنطلق من شعرية التناص ، و أهمية الحوار بين النصوص لا ترى غضاضةً في استدعاء النصوص الغائبة ، كمقروءات ثقافية تثري النص الجديد ، و تنميه ، و في شحن الشاعر نصَّه المعارض بالمحمول الفكري ، و الفني المختلف ما يعطي لتجربته حضوًرا متجاوزا مسألة التقليد ، أو المحاكاة .

أ. **المعارضة في قصيدة أبو تمام و عروبة اليوم** :

تشتملُ مجموعة " **لعيني أم بلقيس**" على قصيدة تحملُ صورة التفاعل النصي على مستوى المعارضة في المتن الشعري ، و هي قصيدة ( أبو تمام و عروبة اليوم ) ، و البردوني في نصه إنما يعارض بائيةَ أبي تمام في قصيدته ( الشعر أصدق أنباء من الكتب ) التي قا لها في فتح عّمورية . و قد مرَّتْ بنا . و النص الحاضر المعارض يسيرُ على غرار النص الغائب من الجانب الإيقاعي داخليا ، و خارجياً فضلاً عمَّا يشتملُ عليه نصُّ البردوني من مفردات ، و تراكيبَ مستقاةٍ من النص القديم ، و لنا أن نقارنَ بين الخطابين :

أ . النص الغائب المعارض :

مطلع قصيدة أبي تمام هو :

**السيفُ أصدقُ أنباءً مَن الكتبِ          في حدّه الحَدُّ بين الجدِّ ، و اللعبِ**[1]

و القصيدة من بحر البسيط ذات قافية موّحدة في مجموعها ، و بحرف الروي الباء المتحرك بكسرة ، و القصيدة ممتدة النَفس إلى ستة و ستين بيتاً ، و قد طرقت موضوع النصر المؤزر للمعتصم على الروم ، بحيث تناول الشاعر فيها الموقِعة واصفاً ، و المنجمين مكذِّباً ، ثم المعتصم مادًحا.

و أبو تمام في قصيدته يكشف عن بطولة الخليفة ، ورباطة جأشه ، و انتصاره للعِرض العربي حين هاجم قلعةَ الروم الحصينة منتقًما **لزبطّرة** ، و أهلها المستضعفين ، و قد فتح عمورية ، و أثخن في أعدائه

[1] . الخطيب التبريزي . شرح ديوان أبي تمام , ج1 ، ص : 32.

، على الرغم من مزاعم المنجمين بأنها لا تفتح إلا بعد نضج التين و العنب ، و أبو تمام في نصِّه أشار إلى هذا ، و ذكر ما كان للسيف العربي من صولة أخرصت كلَّ مضلّلٍ ، و كان نصر الله للمعتصم .

ب. النص الحاضر المعارض :

تأتي قصيدة البردوني ( أبو تمام و عروبة اليوم ) في محاورة متفاعلة مع تجربة أبي تمام ، على وجه من المعارضة التي تستعيد صورة الشعر العربي القديم في موقفه إزاء التحولات الكبرى التي عرفتها الأمة في صراعها مع الآخر ، و بدءاً من مطلع النص يتجلى وجه التعارض ، و التقارب بين المتناص ، و المتناص معه مما يخرُج قصيدة البردوني ، من حمأة التقليد إلى فضاء التجديد في الفكرة ، و الرؤية ، و الموقف و الأسلوب :

**ما أصدقَ السيفَ ! إن لم ينضِه الكذبُ          و أكذبَ السيفَ إن لم يَصدقِ الغضَبُ**[1]

القصيدةُ تنتظُم في نسق إيقاعّي واحد مع نص أبي تمام ( البسيط) كما اتسمت بوحدة القافية ، جاءتْ على رويها ( الباء ) المتحرك بالضم ، خلافاً لحركة حرف الروي لدى المتناص معه، و الأبيات في مجموعها خمسون بيتاً ، توّحدت في موضوعها الرامي إلى استنكار ما آلت إليه الحكومات العربية في تخاذلها ، و استنامتها لأعدائها ، و ما تردَّت إليه عروبة العرب من هوان ، و مسكنة ، بعد هزيمة العرب المنكرة أمام إسرائيل في الخامس من يونيو **1967** ، و قد أحسَّ الشاعُر باستكانة العرب ، و خضوعهم للهزيمة، دونَ أن يحركُوا لمكناً من غضبٍ ، فجاءت القصيدةُ مشتملةً على خمسة محاوَر :

- رأيٌ في أنَّ القوة ينبغي لها العدل و الحزم .
- اعتذار لأبي تمام عن حال العرب ، و ما بلغوه من استكانة لأعدائهم .
- العرب بين ماضٍ مُشْرق ، و حاضر مُحْرق.
- مقارنة الشاعر بين تجربته مع العصر و تجربة أبي تمام.

---

1. عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني ج1 ص: 624 .

– أمل في الغد يمحو مأساة الراهن العربي .

إنَّ من يقرأْ قصيدة **البردوني**هذه ، يقضي بأنَّ الشاعَر لم يكن محاكيًا صامتاً للشاعر أبي تمام و إنْ وافقَه من حيث عناصُر الشكلِ ، و استحضَر بعض أيَّامه ، و لكنه متزوِّد بآلة التحديث ، و الخلق بما يستجيب للتجربة الجديدة ، و الخطاب بين يديه «خاضٌع لشخصية المنشئ خضوعًا تاما ، كما أنَّ العناصَر القديمةَ ، هي أيضًا خاضعة لشخصية المنشئ في عملية التأليف ، و الخلق الفني »[1] بما يثبت للنص الجديد كيانه المختلف ، فبعدَ الأبيات الخمسة الأولى أخذَ الشاعُر يبثُّ أبا تمام اعتذاَره عن ألم الهزيمةِ ، يقول :

**ماذا جرى .. يا أبا تمام تسألني عفوًا سأروي .. ولا تسألْ و ما السبَبُ**

**يدمى السؤال حياء حين نسأله كيف احتفت بالعدى (حيفَا )أو (النقبُ)**

**من ذا يلبي ؟ أما إصرارُ معتصمٍ كلا و أخزى من ( الأفشين ) ما صلبوا**

**اليوم عادت علُوج الرومِ فاتحةً و موطن العربِ المسلوبُ ، و السلبُ**

**ماذا فعلنا ؟ غضبنا كالرجال ، و لم نصُدُقْ ..و قد صدقَ التنجيُم و الكتُبُ**[2]

من الواضح حضوُر التفاعل النصِّي في أبيات الشاعر التي صدَّر بها نصَّه ، و في هذه المجموعة التي تحمل بُنى النص القديم بثقله التاريخي ، و البردوني في استدعائه يتمثلُ بعناصر القصيدة الأولى ، و لكنه يعيد صياغتَها في مشهدٍ مختلف ، فالمعتصم في غير أيَّام نجدته ، و (الأفشين) لا يؤخذ بجرم ، و الروم لم تعد تجُّرر أذيالَ هزيمتها ، أما المنجِّمون ، فقد بان للناسِ صدقُ نبوءتهم .

إن المنجمين في عصر البردوني أصابوا كبدَ الحقيقة ، و لم يكذبُوا في مزاعمهم ، و هي المفارقة التي تصنع تميز التجربة الشعرية الجديدة .

---

[1]. محمد مصطفى هدارة , مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، القاهرة ، ط 1965 , ص : 49.

[2]. ديوان عبد الله البردوني , ج1 ص: 624 ، 425.

الشاعر في امتصاصه لمقومات النص القديم ينشئُ عالمًا مغايرا ، يحمل ترؤية الراهنة ، و إن أقامها على أكتاف الموروث الشعريّ ، و التاريخي ، و ها هي عموريةُ ، و المنجمون ، و قطاف التين ، و العنب في تجربة الشاعر الجديدة بأثواب الواقع العربي الوالغ في الهزيمة :

**عروبة اليوم أخرى لا ينم على … وجوهِها إسْمٌ، و لا لونٌ .. و لا لَقَبُ**

**تسعون ألفاً ( لعموريَّة ) اتقدوا … و للمنجِّم قالُوا : إننا الشهبُ**

**قيل انتظارُ قطافِ الكرْمِ ما انتظُروا … نضجَ العناقيدِ .. لكنْ قبلَها التهبُوا**

**و اليوم تسعُون مليوناً ، و ما بلغوا … نضجاً .. و قد عُصِر الزيتونُ و العنبُ**[1]

و من الدال « أنَّ النصَّ الغائبَ لم يحضْر في النص الراهن ، على مستوى الشكل من إيقاع ووزن ، و قافية ، و رويّ ، و تصريع فحسب ، و إنما تجلّى من خلال تفكيك البنى اللغوية المشكلة له ، و إعادة توظيفها في بناء تجربةٍ جديدةٍ لتنتجَ دلالاتٍ تتلاءمُ مع سياقاتها الشعرية الراهنة ، و إنْ لم تتخلصْ من الإحالة إلى مصدرها الشعريّ الأول »[2] ، فترى البرّدوني يستعيدُ من كلمات الشاعر و تراكيبه ما يضيف إلى قصيدته زخَم الموقف ، و المشهد العربي :

| النص الغائب | النص الحاضر |
|---|---|
| السيف أصدق أنباء.. | ما أصدق السيف .. |
| بيض الصفائح لا سود الصحائف | بيض الصفائح أهدى .. |
| تسعون ألفا كآساد الشرى نضجتْ<br>جلوُهم قبل نضجِ التينِ و العنبِ | و اليوم تسعون مليونا و ما بلغوا<br>نجاً .. ز قد عُصر الزيتون و العنبُ |
| و العلُم في شهبِ الأرماحِ لامعةً<br>بين الخميسين لا في السبعةِ الشهبِ | ............. و للمنجم قالوا إننا الشهبُ |
| بصُرتَ بالراحةِ الكبرى فلَم تَها | و رحتَ من سفرٍ مضنٍ إلى سفرٍ |

[1] . المصدر السابق . ص: 626 .

[2] . رابح بن خوية . جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة . ص : 216.

| | |
|---|---|
| تُ نالُ إلا على جِسْرٍ من التَّعبِ | أضْنى ... لأن طريقَ الراحةِ التعبُ |

البردُّوني في معارضته لنصّ أبي تمام ، يحاول التفاعَل مع تجربته الخاصة ، بفتح الفتوح في أكثر من موضع لفظاً و معنى ، و هو في بعض المواضع يحاوُر الطائيَّ ليمتَح من نظرته للوجود ، و يختبر تجربته في الحياة دون أنْ يختزل تفاعلَه النصِّيَّ مع قصيدة الفتح ، و ها هو في نصّه هذا يلتقي معه في مواضع أخرى من شعره يقول :

**ألا تَرى يا أبا تمام بارقَنا إن السماءَ تُرجَّى حين تحتجبُ**[1]

و هو اقتباسٌ من قولِ الطّائي :

**ليس الحجابُ بمقصٍ عنك لي أملاً إن السماءَ ترجَّى حين تحتجِبُ**

و من التناص قول الشاعر:

**أُميتَ كلَّ جديبٍ لحَم راحلةٍ كانت رعْته و ماءُ الروض ينسكبُ**[2]

فذلك من قول أبي تمام :

**رعْته الفيافي بعدما كان حقبةً رَعاها ، و ماء الروضِ ينهلُّ ساكبُهْ**[3]

إن المعارضةَ الشعريَّة كلونٍ من ألوانِ التفاعل مع النصوص المحضونة ، تعدُّ وجًها أسلوبيًّا للتناصّ الذي يفيدُ من طاقات الموروث الشعري ، و تتجلَّى قيمتُه الجمالية في اكتساب ما في النص الغائب من تأثير تاريخّي على الذائقة ففي بيتِ البردوني الأول استحضاٌر للذاكرة العربيَّة ، و إعادة صياغة لفكرة القوة في مواجهة التحديات :

**ما أصدقَ السيفَ ! إن لم ينضِه الكذبُ و أكذبَ السيفَ إن لم يَصدقِ الغضَبُ**[4]

---

[1] . ديوان عبد الله البردوني ج1 ص: 629.

[2] . المصدر نفسه . ج1 ص: 627.

[3] . الخطيب التبريزي . شرح ديوان أبي تمام , ج1 ص: 122.

[4] . عبد الله البردوني . الديوان ، ج1 ، ص : 624.

من البيِّن أنَّ أبا تمام حين تحدَّثَ عن السيف أرَادَ أن يفنِّد به مزاعم المنجمين ، و قد استعاد البرّدوني الفكرة ذاتها ، و لكنَّه خلع عليها وجهاً آخَر من الصراع . إنَّ السيفَ العربيَّ بعدَ النكسة ظلَّ فاقداً لاحترامه لا بظن المنجمين ، و لكنْ لأنَّ حاملَه لا يملكُ مقوماتِ الرجولة الحقِة ، و لا ينطوي على غضب العربّي على بيضة الدين ، و الأرض ، و بهذا التجدد في المعنى تصبُح المعارضةُ الشعرية تجاوزًا فنيًّا لا محاكاةً صامتةً .

**ب. المعارضة في : تحوّلات يزيدَ بنِ مفرّغ الحِمْيري:**

«لم يقف البردوني صامتًا أمام عيونِ الشعر العربي ، فقدْ تأثر تأثراً عظيًما بكثير من المبدعين العمالقة كيزيد بن مفرغ الحميري ، الشاعر اليمني المقيم في ديار الأُمويين ، و أبي تمام ، و المتنبي ، و أبي العلاء ، و غيرهم من القدامى ، و المخضرمين كامرئ القيس ، و النابغة ، و حسان بن ثابت رضي الله عنه »[1] لما في أشعارهم من أصالةٍ ، و تعبيرٍ عن التجربة الإنسانية ذاتِ الحضور القويّ في ضمير الجماعة ، و في الذوق العربي على مر العصور ، وقد« استطاع أن يفيضَ على ذلك الموروث بروحه و فنه ، و تفّرده فمزَجه بمفهومه العميق لوحدة التجارب الإنسانية ، حتى شعت الحداثة في معارضاته كأنها لم تكن من قبل »[2] .

في قصيدة ( **تحولات يزيد بن مفرغ الحميري** ) من مجموعة : **ترجمة رملية لأعراس الغبار** ، يستدعي البردوني من شخصيات اليمن الشعرية **يزيد بن مُفَرِّغ**، هذا الشاعر اليمني الذي قضى زمنًا في كنف الأمويين ، و أطلَق لسانَه في بعضهم كما فعل مع آل زياد ، و قد أصابه من سوء النكال ما أصابه جراء تعقب ابن زياد له ، و كان أن أفرغ الشاعر جعبة الهجاء في هؤلاء مشهًرا باستلحاق معاوية لزياد بن سمية ، و قال في ذلك :

**ألا أبلغ معاويةَ ابنَ صخرٍ مغلغلةً من الرجلِ اليَماني**

[1] . أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره.ص : 91.

[2] . المرجع نفسه. ص : 91

**أتغضبُ أنْ يقالَ أبوكَ عفٌّ و ترضى أن يقال أبوكَ زانِي**

**و أقسُم أنَّ رحَمك من زيادٍ كرحِمِ الفيل من ولِد الأتانِ**

**وأشهد أنها ولدتْ ( زياداً ) و ( صخْر) منْ سميةَ غيُر دَانِ**[1]

تأتي معارضةُ البردوني لنونية ابن مفرغ لتكشفَ عن عميق أَسى الشاعر لليمن ، و رجاله الذين هانتْ كراماتهم على أيدي من لا يرقبُ في شريف إلاًّ ، و لا ذمةً ، و قد بَدا حنقُه على الأمويين الذين ساموا الشاعَر أشدَّ الإذلال ، حتى أنَّه « سُقي المسهل وحُمِل على بعيرٍ يطوفُ به أسواق البصرة بأمر من عبد الله بن زياد والي البصرة لمعاوية بن أبي سفيان ، فجعل عبد الله خلَفهُ خنزيًرا ، و كلباً ينهشانه كلَما أسَهل »[2] ، و قد وصف البردوني ما آلتْ إليه نفس الشاعر من الحزن ، و الضيق لما أصابه ، فساق تجربتَه في نحو من تسعةٍ و ثمانين بيتاً ، متخذًا من أبيات يزيدَ بن مفرغ السابقة أنموذًجا تمثَّل به في تفاعله مع التجربة الماضية يقول **البردوني** مبتدئاً :

**لماذا ناب عن سيفي لساني ألي سيف ؟ أفي كفي بناني ؟**

**أصيح الآن:هل في القلب صوت بحجمِ الحقدِ ، أقوى من جناني ؟**

**أصيحُ : لكي أدمر أيَّ سجن لينفث جذوةً بعضُ اختزاني**

**( ألا ليت اللحى كانت حشيشاً فأعلفَها تناويرَ اضطغَاني )**[3]

يتقمَّص البردوني شخصَ الحميريّ ، و يعيدُ صياغة المشهد المرّوِع للخسف بهذه الشخصية التاريخية ، و كأنه يرسم معالم المعاناة المعاصرة ، في زمن التنكّر ، حتى لقد ضمَّنَ أبياته اقتباساً تصرَّفَ فيه بعض التصرفِ ، و هو يريد قولَ ابنِ مفّرِغٍ (عبَّاد بن زياد ) :

**ألا ليتَ اللّحى كانت حشيشاً فنعلفـها خيـولَ المسلمينا**[4]

1. عبد الله البردوني . الديوان ج2 , ص: 1081
2. أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره , ص : 100
3. عبد الله البردوني . الديوان ج2 , ص: 1081
4. المصدر السابق، ص : 1082

يتفاعلُ المتناص مع قصيدة **الحميري** وزنًا و قافية ، و حرف رويّ ، على أن النصَّ الجديد يقدم امتدادًا للتجربة ، و شرحاً عميقاً للواقع ، و للنفس الشاعرة المتشظية على حفيرِ التجربة المُرَّة في زمن الأمويين ، و لكنه في الوقت ذاتِه يبتعث كوامِنَ الأمل في تغير الحال ، و توّحد الوطن اليمّني حتى لا يرمَي بفلذات أكباده في أتون الأجنبي :

**ستسأل : من أنا ؟ من أي دوحٍ — يريميٌّ أبي ، خالي مداني**

**إلى كل الأناس أمتُّ : إني — بكيليٌّ حديديٌّ , خُباني**

**مرايا الشمسِ : هل تجدين وجهي — كما يهوى صباكِ الأقحواني ؟**

**" يزيد " اليوَمَ غير " يزيِد " أمسِ — أتى الفادي من القلقِ الأناني**

**فُهزِّي أعظِمي ، سيفاً لواءً — و دمِّيني ، يُزغردْ : مهَجاني[1]**

و جليٌّ من المعارضة في لغتها ، و أسلوبها بناءُ الشاعر نسيجَه النصّي على نحو يحفظُ له طبيعة المعاصرة في المعمار الفني ، و الفكرة المتماهية مع روح الواقع اليمني الحديث ، و إن تناَهتْ أسبابها الشكلية إلى ماضي المتناص معه تجربة ، و أحداثاً ، و شخصيات .

## 2.التناص الجزئي :

**. توطئة :**

نعني بهذا النوع من التناص ما يكون من علاقة ينشِئها الشاعر مع نصوص غائبة ، بحيث يقع الحوُار عادة للمتناص مع كافة النصوصِ الموروثة الممكنة ، دون أن يتَّم تحديدُ نصٍّ بعينه ، كما هو الشأنُ في المعارضات ، و لا ينبغي مع هذا التناصّ أن يلتزم الشاعر بالإيقاع نفسِه وزنًا ، و قافيةً ، و إنما يتُّم له

[1] . المصدر نفسه . ص: 1090 و 1091

الاتكاء على موقفٍ ، أو بيتٍ من الشعر ، أو قصة شعبية ، أو شخصية من الشخصيات التراثية لإضاءة النص الجديد ، و إثراءِ التجربة الراهنة على نحوٍ من الاستدعاء .

« لا غنى للشاعر عن تلك النصوصِ التي يتحاوُر معها في امتزاج منتجٍ للدلالة ، لا يغض من طبيعة التجربة ، و خصوصيتها ، و لا ينالُ من أصالة المتناصّ معه ، أو يلغي نسبَه ، فهَو ليس عدواناً على أملاك الآخرين ، و محصولاتِ قرائحهم ، و سبب هذا أن الطريقةَ الشعريةَ تعتمدُ على التداعي ، و التداعي يسوقُ محمولاتٍ تشبهُ أن تكونَ ضروريةً ، تمتدُّ من عناوين الصحف إلى محفوظات أيَّام الطَّلبِ إلى ألفِ ليلةٍ و ليلةٍ .. »[1] .

لقد احتفَى البردوني بأشكال التناصّ المختلفة في شعره ، و بنظرة فاحصةٍ لمتونه الشعرية تتكشف ظلالُ النصوص الغائبة وارفةً في مضامين تلك المتون ، و أشكالها ، في انفتاحٍ على الموروث يعيدُ احتضانَ التجارب الماضية ، و إعادة تأليفِها بما يتساوقُ مع الواقع ، و الرؤية الذاتية للشاعر .

**. مصادر التناص و أشكاله :**

ترتكز القصيدةُ في أبعادها الفكرية ، و الفنية على استدعاء مجموعة من المعطيات الدينية ، و التاريخية ، و الأسطورية الماثلة في وعي المتلقي العربي ، و التي تمثِّلُ رافداً لخبرته الجمالية ، و ذائقته الفنية ، و من أشتَاتِ تلك الصور التي ناصَها الشاعُر تْبني تجربتُه الشعريَّةُ الجديدةُ ، و من أهّم أشكال التناصّ الجزئّي الواردة في شعر البردُّوني ما يأتي :

**1. التناص الديني :**

يمثل القرآن الكريم . لما كتبَه البردوني . مصدراً هامًّا يستقي منه صوَره ، و مشاهدَه ، و قصصَه ، و قيَمه التي تعود ، فتمتدُّ بظلالها الإيحائية على ما ينسجُه من بُنى لغوية ، و تركيبية فتمنح النصَّ الحاضَن هالةً من المعنى أقرب لإدراك المتلقي ، و استشفافه لمدلول النص ، و غاياته عن طريق تمثل البنى النصية

[1] . إحسان عباس , عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث . دار بيروت , بيروت . ط 1955 . ص : 24

المستدعاة من الكتاب الكريم الذي يعدّ المرجعية المؤسسة لوعي المتلقي اليمني ، والذي يمثل بدوره قارئاً افتراضيًّا أول لخطاب البردوني الشعري .

و القرآن الكريم بحق « أحدثَ ثورةً فنية على معظمِ التعابير التي ابتدعها العربيُّ ليخلق تشكيلا فنياً خاصًّا متناسق المقاطع ، تطمئن إليه الأسماع ، وينفذ إلى الأفئدة بسهولة ، ويسرٍ »[1] ، و قد سجَّل خطاب البردوني تفاعلَه مع مقاطع الآيات ، و متضمناتها من شخصيات ، و أحداث ، و مشاهد لوَّنَت النسقَ الشعريّ على نحو خاص ، و إن لم يكْن تفاعلُه مع الخطاب القرآني ظاهريًّا ، يأخذ بسطح اللفظ ، ثم يسوقه على وجه الاقتباس ، أو التمثل ، و لكنه يغوص في معنى المتناصّ معه ثم يستعيرُه متضمَّنًا يصلُ القارئُ إلى استكناه حضوره من خلال توزُّع ظلاله ، و انبثاق رموزِه الغائبة في فضاء النصّ الحاضر .

عبر التفاعل مع عدد من التيَمات الواردة في آيات الذكر « انبثقتْ لغةٌ عميقة المعاني عالية الأسلوب .. استطاع الشاعرُ بها توظيف المفردة ، و الفكرة ، و الجملة القرآنية في تحميل نصه مضامين عدة ، و سياقات عززت أصالة القصائد ، و أثرت روحها بلغة مهيمنة متسامية »[2] ، و قد جاء هذا التوظيف للتناص القرآني بصيغ متنوعة :

**أولاً : توظيف الفكرة لاختصار الحدث :**

و هنا لا يُظهر الشاعرُ اعتمادَ النص القرآني بإيراد الآيات ، و لكنّه يفيدُ من الحدث ، أو الشخصية ، أو الفكرة في تنوير المشهدِ من ذلك ما ساقه في قصيدة ( **غريبانِ ..و كانا هما البلدُ** ) ، و هي تنطوي على رؤية عميقةٍ للانتماء إلى الوطن ، بحيث يغدو الانتماءُ إليه نابعاً من إحساسٍ قويٍّ بالمواطنة حتى

[1] . جمال مباركي . التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط 2003م ، ص48.

[2] . محمد صابر عبيد . فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل , مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان . دار نينوى, سورية دمشق . ط2010 . ص : 91 .

يصبَح الفرد الواحدُ جزءاً من الوطن ، بل هو الوطن ذاتُه ، كما حَدَثَ في لقاء للشاعر في غربته برجلٍ يمّني في بلاد الآخر ، و لكنَّ الوحشةَ ، و الوحدةَ صوَّرتْ لهُ ذلكَ الرجلَ وطناً له ، و في ذلك يقول :

**من ذلك الوجه ...؟ يبدو أنه (جندلي) لا .. بل (يريمي) سأدعو ، جدَّ مبتعدِ**

**أظنه (مُكرَدَ القاضي ) كقامتِه لا بل (مثنى الرادعي) (مرشدَ الصيدلي)**

**لهُ لعِ (دبعيٌّ ) أصلُ والدِه مِنْ ( يافعٍ ) أمُّه من سورة المَسَدِ**[1]

يورد البردوني مجموعة الأسماء التي خُيل له في كل مرةٍ أنّها لصاحبه الذي لقيه صدفةً ، حتى إذا بلغ توهمه شخص من سمَّاه (دبعيًّا ) في البيت الثالث ، و لما حضرته صورة الشقاء ، و العنت التي يعرف بها الرجل ، لم يجد أقربَ للبيان الوصفّي ما ورد في سورة ( **المسد**) من خبر أبي لهب و زوجته ، فاستحضَر الشاعرُ خطابَ السورة كوجْهٍ من وجوه التفاعل النصي ، بيدأنه لم يقتبس آيةً بل اكتفى بإيراد لفظ ( أمُّه ) و هي تحيل على قوله تعالى : ﴿ **وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ** ﴾[2] ، و قد استطاعَ الشاعرُ إضاءة اللوحة الشعرية بهذه اللفظة التي تعيدُ للأذهان أمَّ جميل زوجةَ أبي لهب، و قد مسَّها النصب بما اجترَحتْ، وكذلك ما كان من إتيانه على لفظ ( **المسد** ) إشارة إلى الحبل المضفور الشديد الذي كان في جيدِها ، و التناصُّ هنا مع قوله تعالى ﴿ **فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ** ﴾[3] ، و قد أورثَ استعمال المعنى الذي تنضوي تحته الآيتان عبر الإشارة المجتزئة إنتاجاً دلاليًّا ، يكشف مقدَار الشقاء الذي ترزُح فيه النفس المعذبة ، من غير قصد إلى التمثيل المسهب في الوصف ، و الاستشهاد .

**ثانياً توظيف لغة النص القرآني :**

و ذلك بتوظيف بعضِ ألفاظ النصِّ القرآني ، و جمله ، و إنْ كان مقتضى المعنى مخالفًا للسياق الواردة فيه ، و ذلك مثل :

---

[1]. عبد الله البردوني . الديوان ج1 , ص: 703.

[2]. سورة المسد , الآية 4.

[3]. سورة المسد , الآية 5.

| النص الشعري | المتناص معه في النص القرآني |
|---|---|
| لقد ضربَ الله أمثالَهُ | ﴿ ... فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ ﴾[1] |
| .......... و من يضللِ الله لا يهتدي | ﴿...وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ ﴾[2] |
| و ظلامٌ لا يرى المرءُ كفَّيْهِ، و لا يسعدُ الشقيقُ شقيقَه[3] | (( أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ ))[4] |

**ثالثاً : توظيف المعنى القرآني :**

يقول الشاعرُ الإسباني **Francisco Pino** « إنني أرى أنَّ كلَّ الشعرِ متوحِّد بالحس الديني ، فالدينُ مشتقٌّ من كلمة إعادة الارتباط بهذا الخلق الذي نبدعُه ، إنَّ الكلمة التي لا تحمل شيئا إلهياً هي كلمة ليست شعريَّة ، فالمطلقُ يستعيدُ وجوده في الكلمة ، و هذا الحسُّ الديني نجدُه حتى عند الشعراء الذين لا يعلنون تدينهم »[5] ، و بهذا الاعتبار فإنَّ البردوني ، و إن ظهر التفاعُل النصي عنده مع نصوص القرآن الكريم غير معلَن في لغته الشعرية بشكل مباشر ، شأن غيره من الشعراء ، فقد تعامل

---

[1] . الرعد , الآية 19.

[2] . الرعد الآية : 34.

[3] . عبد الله البردوني . الديوان ج1 , ص: 210.

[4] . سورة النور ، الآية 39.

[5] . محسن الرملي . الشاعر الإسباني فرانشيسكو بينو ( هكذا تكلم الشعر ) , ج الأديب , ع 1064، 8 . فبراير 2006 نقلاً عن آمنة محمود , توظيف اللهجة القرآنية في النص الشعري , ضمن كتاب محمد صابر عبيد , فضاء الكون الشعري . ص : 95.

مع روح النص المحضون ، و مضمونه ، فتجلى في عدد من القيم التي أوردها في أشعاره معاني ، و أفكاراً تجدُ لها طريقًا إلى تجربتِه الجديدة .

من بين ما نعثُر عليه من استخدامات لمعاني القرآني مع تكثيف للمعنى الشعريّ عبر وحدات من الأبيات ما نراه في هذه الصور :

أ . جمال الربيع و انبثاق الفجر يعيدُ إلى الذهن قضية البعث ، و النشور التي ساقها الخطاب القرآني ، و يتجلى هذا المعنى في مواضع منها قول الشاعر في قصيدة ( **سحر الربيع** ):

**يا ربيعَ الحبِّ يا فجَر الهوى ما أحيلاك ، و ما أشذاك نشرا !**

**طلعةٌ فوحى ، و جو شاعٌر عاطفيٌّ ، كله شوقٌ ، و ذكَرى**

**تبعث الدنيا ، و تجلو حسنَها مثلما تجلُو ليالي العرس بِكَرا**

**و تبثُّ الحُبَّ في الأحجار لْو أنَّ للأحجارِ أكباداً ، و صدرا**

**أنت فجر كلما ذرَّ الندى أنبتت من نوره الأغصانُ فجَرا**

**أنتَ ما أنتَ جمالٌ سائلٌ لم يَدَعْ فوق بساط الأرضِ شبَرا**

**و فتُونٌ ملَهمٌ يُضفي على صبواتِ الفنِّ إلهاماً ، و فكَرا**[1]

إن الطبيعةَ في ابتعاثها ما كان متخفِّيا ، من معالم الحسن خلف سرابيل القتام ، تعيد إلى أحلام الشاعر لحظة البعث التي يستعيدُ فيها الكون وجوَده بعد موات ، و تستيقظُ العوالمُ على حياة جديدة ، و الشاعر في هذا الوصفِ البديعِ متفاعٌل أشدّ التفاعل مع ما ورد في القرآن الكريم من وصف للبعث من ذلك قوله تعالى :

**﴿ وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴾**[2]

---

[1] . عبد الله البردوني . الديوان ج1 , ص: 72 و 73

[2] . الأعراف , الآية : 56

﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِي الْمَوْتَى إِنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾[1]

﴿ فَانْظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَةِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَى وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[2]

لا يني الشاعُر – و هو يستدعي في تناصّه لحظاتِ الانبثاق ، و النشور ـــ يزعم أنَّ ما يراه ، و يشاهده واحدٌ من أسرار الخُلد المتجلية في الطبيعة ، و هو ما يصفُه في قوله :

**منظٌر أودَعهُ فن السما　　　مِنْ فنونِ الخلدِ ، و الآياتِ سرِّا**[3]

ب. ربط صورة بعض الأصقاع بجمال الفردوس و ما أُعد فيها للأبرار.

و هنا يستحضُر الشاعر أوانَ رسمه لمشاهد المكان ما رسخ في ذهنه من أحوال الجنة ، و ما فيها من نعيم ، من ذلك ما نجده في قصيدته ( **أمّ الكرْم** ) التي خصَّ بها الروضة المعروفة في قطره لدى زيارته لها ، و في ذلك يقول :

**نشوةُ النورِ ، و أحلامُ الجنانِ　　　و شذا الأنسامِ ، و الجوّ الُجَماني**

**رقَصَتْ في الروضة الغنا كما　　　ترقصُ الحوُر على شدْوِ المثَاني**

**و صبتْ معجزةُ الحسنِ بها　　　صبوةَ السكرِ بأعطافِ الغواني**

**بلدةُ الفنِّ ، و" أمُّ الكرْم " في　　　حضنِها الحاني صبتْ أمُّ الدنَانِ**[4]

وكذلكَ :

**روضةٌ فوَحاء فردوسية　　　تلدُ اللذاتِ آناً بعْدَ آنِ**

**كلُّها راٌح ، و روٌح عبقٌ　　　و ظلاٌل ، و تثَنى غُصْن بَانِ**

1. سورة فصلت . الآية: 38.
2. سورة الروم , الآية: 49.
3. عبد الله البردوني . الديوان ج1 , ص: 73.
4. المصدر نفسه ، ص : 128.

**و زهوٌر تبعثُ العطَركما تبعثُ السكر العنـَاقيدُ الدَّواني**[1]

إنَّ ألفاظاً مثَل: النور ، الجنان ، الروضة ، الحور ، المثاني ، أو مثل : فردوسية ، راح ، روح ، ظلال ، تبعثُ ، تقدِّم نطاقـًا من الإيحاء الوصفي بالمتناص معه الذي ينفتح على عدد من الآيات الكريمة التي يتعالق معها من ذلك :

**﴿ مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأنهار أُكُلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَى الَّذِينَ اتَّقَوْا ﴾**[2]

**﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَى سُرُرٍ مَصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ﴾**[3]

**﴿ فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ ۞ فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ ﴾**[4]

ج. النظر إلى الموت بوصفه بداية لحياة جديدة :

يحمل نص البردوني هذا المعنى التواصلي للموت و إن ربطه بوطنه الذي يحمل في تشظيه غده الواعد بالنهضة و الظهور ذلك ما يضمنه قصيدة ( صنعاء و الموت و الميلاد ) من مجموعته : لعيني أم بلقيس ، يقول :

**هل تدري صنَعاءُ الصَّرعى كيفَ انطفأتْ؟ومتى تُنشرْ**
**كالُمشمش ماتت واقفةً ، لِتعدَّ الميلاَدَ الأخضرْ**
**تنْدى ،وتجفُّ لكْي تندى و ترفُّ ترفُّ لكْي تصفّرْ**
**و تموتُ بيــومٍ مشهورٍ كْي تولَدَ في يومٍ أشهَرْ**
**ترمي أوراقـــــاً ميِّتةً و تلوِّح بالورقِ الأنضَــرْ**
**و تظلُّ تموت لكْي تحيَا و تموتُ لكْي تحيَا أكثرْ**[1]

---

[1] . المصدر السابق ، ص : 129

[2] سورة الرعد , الآية 36

[3] . سورة الطور الآية , الآية 18

[4] .سورة الواقعة , الآية 91 و 92

إن الموتَ ، و الميلادَ في نظر **البردوني** يتبادلان الأدوَار ، و لا يكون موتٌ إلاَّ ليتمَّ إعدادُ الإنسان لحياة أخرى تبدأ بميلاد جديدٍ ، و هكذا الأوطان تتجدد مع هزائمها ، و انكساراتها لتعود إلى الحياة ( **لتحياَ أكثرَ** ) ، و يبدو أنَّ **البردوني** يتعالُق نصُّه بوضوح مع مفهوم القرآن الكريم للموت ، و يلتقي في ذلك بمثل قوله تعالى :

**﴿ ثُمَّ إِنَّكُمْ بَعْدَ ذَلِكَ لَمَيِّتُونَ ۞ ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ ﴾** [2]

**﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ ۞ قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ ﴾**[3]

و من ضروبِ التناصّ الدِّيني في شعر عبد الله البردوني ما نراه يتعانقُ مع مصدر السنّة النبوية ، و خاصةً ما يكون تفاعلاً مع بعض الأحاديث النبوية بلفظِها ، أو بمعناَها مما يترك ظلاًّ بلاغيًّا للنص الغائب في نسيج النصّ الجديد ، فمنْ ذلكَ ما نجُده في قصيدة ( فجْوانِ ) التي تناولَ فيها الشاعر بالمديح ، و الثناء شخصَ **النبيِّ صلَّى اللهُ عليهِ و سلَّم** و مما جاءَ فيها وصفُه عليه الصلاة و السلام " بالبَاني" حيث يقولُ :

**نزلَ البسيطةَ بالسَّلامِ محمَّدٌ، كالنصر عندَ مخافةِ الخذلانِ**

**يا صرعةَ الطاغوتِ أشرقَ بالُهدى رجلُ الهداية ، و الرسولُ البَاني**

**فإذا الجزيرةُ فرحةٌ ، و صبابَةٌ و الجوُّ عُرسٌ ، و الحياةُ أغاني**[4]

لا شكَّ أنَّ الشاعَر حين عمد إلى وصف النبي**صلَّى اللهُ عليهِ و سلَّم** بالباني ، إنما استلهم هذه الصورةَ من موروث الحديث النبويّ ، فعن أبي هريرة رضي الله تعالى عنه أنَّ النبي**صلَّى اللهُ عليهِ و سلَّم**

---

[1] . عبد الله البردوني . الديوان ج1 ، ص : 581.

[2] . سورة المومنون , الآية : 15 و 16.

[3] . سورة يس , الآية 77 و 78.

[4] . عبد الله البردوني . الديوان ج1 ، ص : 200.

قال : ( إنَّ مثَلي ، و مثَل الأنبياء من قبلي كمثلِ رجلٍ بنى بيتاً فأحسنَه ، و أجملَهُ إلا موضعَ لبنةٍ من زاوية ، فجعَل الناسُ يطوفونَ به ، و يعجبونَ له ، و يقولُونَ ، هلاَّ وُضعتْ هذه اللبنةُ ؟ قالَ فأنا اللبنَةُ ، و أنا خاتمُ النبيّينَ )[1] و إذا كان مبنى اللفظ المستعارِ ، ومعناهُ متفقَين مع ما جاءَ في سياق الحديث ، فإنَّ اللفظَ في خطاب البردوني إنما ورَد ليثيرَ على سبيل الإشارةِ إلى محمول الحديث ، ليتساوق مع مقتضى النسقِ الشعريّ الذي يدور في الوقت ذاتِه حولَ موضوع المديح لخير البرية ، و هو **صلَّى اللهُ عليهِ و سلَّم** الباني لصرحِ هذا الدينِ .

و لا يخفى ما في هذا التناصّ من طبيعة الإيجاز في سَوق اللفظ المكتنز للدلالة ؛ إذ إنَّ القارئَ لا يكادُ يأتي على آخرِ مقطعٍ في البيت حتى يقَع على كلمة ( الباني ) لينفتَح عنده المعنى على القصة المذكورة ، و الوصف المختار ، و المغزى من الرسالة المحمدية التي جاءت لبناء الإنسان ، و إكمال مهمة الرسل قبله صلى الله عليه و سلم .

و لقد انفتح نصُّ البردوني على الموروث الديني في تعالق نصّي يستدعي مضامينَ الآيات الكريمة ، و بعض بُناها ، كما يتحاوُر مع الحديث النبويّ الشريف في مواضع جمَّة ، بلْ إنَّ الشاعَر لا يستنكف أن يتفاعَل مع بعض عبارات الكتب المقدسة ، و ما نعثُر عليه من أدعيَةٍ في دين المسيحيَّة مثلاً من ذلك قولُه في ( هدايَا تشْرين ) من مجموعته : **زمان بلا نوعية** ، مُحيِّيًا شهر تشرين :

**فَسلامٌ في الذاهِبِينَ عَليه و عَلْينا ، و للذئابِ المَسَرَّهْ**[2]

لا شكَّ أن الشاعَر في **هدايا تشرين** يستعيدُ أحداثَ اتفاقية (**كامب ديفيد**) ، و يجلو عمق الهزيمة العربية مع العدو الإسرائيلي ، بحيث تكرَّر مجيئ هذا الشهر ليذَكر بتاريخه ذات من 1978 حين رضَخ العرب لدعاوى السلام المزعوم ، فغاروا كما قال البردُّوني ( كَفارةٍ خَلفَ كسْوةٍ ) ، و لم يُسِغْ بعد ذلك معنى تهكُّميا كالذي ساقَه في البيت الشعري الذي يحملُ **الترنيمةَ** المسيحيَّة ( **المجدُ لله في الأعالي**

---

[1] . ابن حجر العسقلاني . فتح الباري . شرح صحيح البخاري ( باب خاتم النبيين )ج6، دار إحياء التراث العربي , ص 436.

[2] . عبد الله البردوني . الديوان ج2 ، ص :892.

، **و على الأرضِ السَّلامُ ، وبالناسِ المَسرة)** ليدلَّ التفاعُل النصِّي على استحالةِ الحياة العربية إلى سلامَ مَنْ آلَ إلى زوالٍ ، فيما تَنعم بالمَسَّةِ تلكَ الذئابُ التي تجوسُ خلالَ أرضِنا المقدَّسة .

2. **التناص مع الشعر العربي :**

للبردوني كلفٌ بمعارضة عيون الشعر العربي القديم ، كما أنَّ له من مظاهر التفاعل النصي مع الشعر العربي قديمه ، و حديثه ما يشهدُ بتواصل القصيدة البرّدونية شكلاً و مضموناً مع الشعرية العربية ، و هو في استدعائه لتلك النصوص يقيم على أنقاضِها جديداً شعرياً ، و يصهُر نسقَها اللغويَّ و محمولاتها في تجربته الشعرية ، و الشاعر يوظف هذا التعالقَ بداعي رصيده من محفوظ ذلك الشعر ، و إنْ لم يتعمَّل ذلك تعملاً ، و الشاعُر بالأساس صنيعةُ ما قرأ ، و هضَم من موروثٍ على رأي من يعدُّ التناص عمليةَ وقوع في حالٍ تجعل المبدعَ يقتبسُ ، أو يضمِّن ألفاظاً ، و أفكاراً كان التهَمها في وقتٍ سابق ما ، دونَ وعيٍ صريحٍ بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ، و متاهاتِ وعيه »[1] .

في تناصّاتِ الشاعر مواءَمةٌ بين المادة التناصية ، ووعيه بتجربته الخاصة ، و رؤيته ، لذا كان انفتاحه على قديمِ الشعر ، و حديثِه يصدُر عن واقعٍ ، و نظرة معايشة للحياة ، و الإنسان في أشدِّ لحظاته حضوراً .

**. التناص مع الشعر القديم :**

يستدْعي الشاعُر إلى ذاكرة القارئ نصوصَ الشعراء القدامى في تعانق للمضامين ، و استمرارٍ للتجربة الشعرية العربيّة في الواقع الحديث ، فمنْ صور التفاعلات النصية الواردة مع الموروث ، ما نعثُر عليه في قصيدة ( **راهب الفن** ) التي يلتقي فيها البردوني مع الشاعر أبي نواس بحيثُ يتفق النص السابق ، و اللاحق في النسيج الإيقاعي ، و نظام التأليف للجمل مع تقارب شديد في الموضوع ، و الفكرة يقول البردُّوني :

[1] . خليل الموسى , التناص و الأجناسية في النص الشعري , مقال في مجلة الموقف الأدبي عدد 205 ، أيلول 1996, السنة 26، دمشق ، ص : 83 و 84

ساهرُ الجُرْحِ لم ينَمْ        كيف يغفُو على الضَّرَمِ
مؤلَـــمٌ كلَّما بكى        سخِر الجرحُ، و ابتَسَمْ
لا تسلْ عنه إنَّهُ        ضاعَ في زحمةِ الظُّلَم
شاعرٌ يعزفُ الشقا        و يغني الدُّجى الأصّم
حَارَ في الحبِّ قلبُهُ        حيرةَ الصمتِ في القَمْم
راهبُ الفنِّ صدُره        للصبــاباتِ مُزدَحَمْ
كلما كتَّـــمَ الهوَى        فضح الفنُّ ما كتـــمْ[1]

يحيلُ النصُّ على فكرة الحبّ عند رجال الفن ، ممَّن تفضحهم أعمالهم الإبداعية ، فلا يكادون يُبطنون شيئًا منهُ حتى تطفَو حقيقتُه على سطح إنتاجاتهم ، و قريبٌ من هذا المعنى طرقه الحسن بن هاني في مقطوعة له يقول فيها :

حاملُ الهوَى تعِبُ        يستخفُّه الطَرَبُ
إن بكَى يحقُّ له        ليسَ ما بِه لَعِبُ
تضْحكيَن لاهيةً        و المحبُّ ينتَحِبُ
تعجبيَن من سَقَمي        صحَّتي هَي العَجَبُ
كلما انقضَى سببٌ        منكِ عادَ لي سبَبُ[2]

من الدالّ أنَّ المقطوعتين تتعالقان روحاً ، و معنى فعلى بُعد الشقة الزمنية بينهما إلا أن فكرة العذاب النفسي الذي يلقاه المحبُّ تشكل خيطًا نفسياً مؤلفا بينهما ، فبينا أبونواس يوضح سبب تعاستِه بأنها انشغال المحبوب ، و ذهوله عنه ، يتخذ البردوني من الفن ، و محرابِه سببًا للجْهد الذي يلقاه إذْ إنَّ كونَه شاعراً مترهباً لفنِّه زَادطينَهُ بلَّةً ، فلا ينفكُّ يُغْري به شعُرهُ ( فَضَحَالفنُّ ما كتَمَ ) .

[1]. عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . ج 1 , ص : 125.
[2]. الحسن بن هاني , أبو نواس , ديوان أبي نواس , المطبعة العمومية بمصر ،ط1 , سنة 1898 , ص 366 و 367.

و من الواضح أيضا في سياق التفاعل النصّي ، ابتناء بعض الصيغ في الخطاب المتناص على نحو النص الغائب من نحو :

| بنية المتناص | بنية المتناص معه |
| --- | --- |
| ساهُر الجرحِ لم ينْم ( البيت الأول) | ملُ الهوى تعبُ ( البيت الأول ) |
| كلّما بكى سَحَر الجُرُح | إن بكى يحقُّ له |
| كلما ارتاَد مرتعاً | كلّما انقضَى سببٌ |
| ...للهَوى اَد بالندْم | ..منكِ عاَد لي سببْ |

هذا ، و ربما ساَوقَ النصُّ الحاضُن ما قبله في الفكرة ، و إنْ تخالفَ معه في اللفظ ، و ذلك في قول البرّدوني :

**حاَر في الحبِّ قلبهُ        حيرةَ الصَّمتِ في الِقمْم**[1]

فذلك أدنى إلى قول الحسن بن هاني :

**تعجبيَن منْ سَقَمي        صحَّ تي هَي العَجُبُ**[2]

و من صور التفاعل النصي في شعر البردوني ، مع نصوص الشعر القديم ، ما جاء في قصيدة له بعنوان ( وردة من دم المتنبي ) ، و فيها مؤاخذة للشاعر أحمد بن الحسين ، و قراءة في فنجان ماضيه عبر قصيدة تناول فيها مسيرة الشاعر عاتباً عليه إخضاَعه قلمه لإرضاء أصحاب التيجان مستنبتاً من دَمه الذي أريق وردةً من حِكم في الحياة التي تنبغي للشعراء المخلصين ، و قد جاء مطلع القصيدة :

**من تلَظّّي لموِعه كاَد يعَمى        كَاَهن شُهرةِ اسمِه لا يُسمَّى**[3]

و مما يظهر من تعالق لنصِّ الشاعر بيتُهُ الذي يقول فيه :

---

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ,ج1, ص : 125 .

[2] . الحسن بن هاني , أبو نواس , ديوان أبي نواس , ص : 367.

[3] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني . ج 2 , ص : 965.

**هل يجاري؟ و في حناياهُ نفسٌ أنِفَت أن تُحلَّ طيناً مَحَّى**[1]

و قد أخذ المعنى من قولِ المتنبي :

**و إني لمنْ قومٍ كأنَّ نفوسَهم بها أنَفٌ أن تسكُنَ اللحَم، وَ العَظما**[2]

و من مواضع التناص ما يحضُر في تغريبة الشاعر التاريخية ( **مسافرةٌ بلا مهمة** )، و هو يقرعُ أبواب التاريخ باحثًا عن بلاده ، و قد امتطتْ هدهدًا لتسافَر من أقصاها إلى أقصاها في رحلةٍ عجائبية ، و قد ورد من كلامه :

**و هَمتْ كالنجوم بعداً ، و نحساً و عطايا وحشيَّةً ، و مجيَرْه**

**أنتِ كالليلِ مُدركي من أمامِي و وَرائي .. كلُّ النواحي ضريرْه**[3]

ففي البيت الثاني حضُور شيءٍ من شعر **النابغة الذبياني** استضاء به نصُّ البردوني في استنطاق للتاريخ العربي من خلال استرجاع جميل اعتذار النابغة للنعمان بن المنذر ، و قد أقَّر له بسعة سلطانه ووقوع الرهبة منه في نفس الشاعر ما اتسع المكان :

**فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدْركي و إنْ خلتُ أن المُنتأى عنكَ واسعُ**[4]

و هاهُو البردوني يشتق من معنى النابغة ليؤدِّي الوظيفةَ ذاتها في نقل صورة البلاد ، و قد تماهَتْ بين النجوم كالعروس ، و يخوضُ في تناص على سبيل شرح الصورة ، و رسم المشهد بأبعادِه جميعاً ( من أمامي ، و ورائي ) .

**. التناص مع الشعر الحديث :**

لا يخفى بحال أنَّ التناصَّ في حدّ ذاته بناء نُصٍّ جديد متكيءٍ في عمارته ، على نصوص أخرى غائبة تتنوع في أشكالها ، و لكنها ترفد النصَّ الجديد بمكوناتها ، و عناصرها فتصنُعمنه عالماً مختلفاً ، و

---

[1] . المصدر السابق. ص : 971.

[2] . أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي ، ديوان المتنبي , دار بيروت للطباعة , بيروت ، ط 1403هـ 1983 م . ص: 176.

[3] . عبد الله البردوني , الديوان ,ج1, ص :672.

[4] . النابغة الذبياني , ديوان النابغة الذبياني ,تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 , سنة 1996 ص : 56 .

يتجلى ثمرةً لتعالق مجموع تلك النصوص التي يتفاعلُ النص بواسطتها مع الماضي ، و الحاضر ، و المستقبل و تفاعله مع القراء و النصوص الأخرى »[1] ، و الشعر الحديث ، و إن يكنْ منتمياً إلى عصر الشاعر ، فإنَّ كثيراً من نصوصه شكّلتْ رافداً في أنساقِها ، و مضامينِها ، فهي مادةٌ للتفاعُلِ النّصي ساهمتْ في تشكيل الخطاب الشعري لدى البردوني كواحدٍ من القراء الكثيرين الذين عايشُوا التجربةَ الشعريةَ العربيةَ من لدنْ عصر النهضة .

إنَّ القارئَ لشعر الشاعر تتَناهى إليه أصواتُ عددٍ غيرِ قليل من الشعراء العرب من أمثال : أحمد شوقي ، و محمود سامي البارودي ، و إيليّا أبي ماضي ، و أبي القاسم الشابي ، و آخرينَ دون أنْ يُغيِّبَ ذلك التحاوُر الفنيّ خطابه الشعريّ ، و خطاب هؤلاء شيئًا من فرادته ، و استقلالية تجربته الشعريّة اليمنية بمحيطها الخاص ، ومِنْ بين التعالقات النصية التي اكتَنَفَتْ نصوص الشاعر في مجموعاته ما كان مع شاعَرين هما أحمد شوقي , و أبو القاسم الشابي :

### 1. أحمد شوقي :

خاض البردّوني في قصائد المديح النبوي من خلال مجموعةٍ ، من النصوص تناولَ فيها الثناء على النبي الكريم صلى الله عليه و سلم مثل : ( يقظة الصحراء ، فجْران ، بشرى النبوة ) ، و قد ظهَر تأثرهُ البيِنُ في قصيدة ( فجران ) بقصيدةِ أمير الشعراء أحمد شوقي في أكثَر من موضع ، فالنصّان كلاهما من بحرِ الكامل ، و قد اتفقَ النص اللاحُق مع السابقِ في نمط الصفات الموجهة للنبي صلى الله عليه و سلم ، فمن ذلك قول البردوني :

**هتفت شفاه البعث فانتفضَ الثرى          و تدافع الموتَى من الأكفَانِ**
**زخَرتْ و ضجَّتْ بالحياة قبوُرها          و ا هتاجَت الأرواحُ في الأبدانِ**

---

[1] . محمد عزام . النقد و الدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب , منشورات وزارة الثقافة ،الجزائر , ط 1996، ص 148 .

**و تلاقَتِ الدنيا يهنئ بعضها بعضاً فكلُّ الكائنات تَهاني**[1]

و الشاعرُ إذْ يصفُ فرحة الكون بمقدم النبي صلى الله عليه و سلم ، و يبيُن سرور العوالم به حتى الموتى الذين بُعثوا من قبورهم ، ينتهي إلى وصف الكائنات التي راحت تهنئ بعضَها في حبور شديد ، و ذلك ما نجدُه في مطلع قصيدة شوقي :

**ولد الهُدى فالكائناتُ ضياءُ و فُمُ الزمانِ تبسُّم ، و ثناء**[2]

و للبردوني في قصيدته ( **بشرى النبوة** ) توظيفٌ للمعاني التي طرقها شوقي في مدائحه ، و إنْ كان أمير الشعراء أ حفى بالإيجاز ، و أقربَ إلى حصر المعنى في البيت ، و البيتين بيدأنَّ شاعر اليمن أكثُر إفاضة في المعنى نفسِه ، فنراه يولي الفكرةَ من الشرح ما يتقلبُ على وجوهٍ في عديد من الأبيات ، فالتناص لديه يستغرق المتناص معه بالتحليل ، و الإضافة .

يسوق أحمد شوقي في قصيدتِهِ المديحِية إجمالاً ما عرا أهَلَ الظلم بمولد خيرِ البرية من الهلع ، و الخوف ، و يريد بذلك المجوسَ ، فقال :

**ذُعِرت عروش الظالمين فزلزلتْ و علَتْ على تيجانهم أصداءُ**
**و النارُ خاويةُ الجوانبِ حولهم خمدت ذوائبها ، و غار الماء**[3]

و يطرقُ البردوني مستفيضًا حالَ الرسالة المحمدية مع الظالمين ، فتبدو هجرةُ المعنى من النصِّ الغائبِ و حلولها في نصه ، و لكنه يسِمُها بطابعه مفصِّلاً علاقة التدافع بين الحق ، و الباطل :

**و فاضَ بالنور فاغتمَّ الطغاةُ به و اللصُّ يخشى سطوعَ الكوكبِ السَّاري**
**و الوعُيكالنورِ، يخزِي الظالمين كما يخزي لصوصَ الدُّجى إشراقُ أقمارِ**
**نادى الرسولُ نداءَ العدلِ فاحتشَدَتْ كتائبُ الجُور تُنضِي كل بتَّارِ**
**كأنها خلْفَه نارٌ مجنحَةٌ تعلُو ، و قدامَه أفْواجُ إعصارِ**

---

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ج 1, ص : 200.
[2] . أحمد شوقي , الشوقيات ، تقديم حسين هيكل , دار الكتب العلمية بيروت , لبنان ط ( د ت ) ، ص: 32.
[3] . المصدر نفسه. ص : 32

**فضجَّ بالحقِّ ، و الدنيا بما رُجتْ تهوِي عليه بأشدَاقٍ ، و أظفارِ** [1]

و هكذا يمضي في رسم مشهد البهتانِ ، و الكيد للدعوة المحمدية حتى ينتهِي إلى جوهرِ ما رمى إليه شوقي في بيتيه السابقين :

**فأدبَرَ الظلُم يلُقي هَهنا أجلاً و هُهنا يتلقّى كفَّ حفَّــارِ**

**و الظلُم مهما احتمتْ بالبطشِ عصبتهُ فلم تطق وقفةً في وجه تيَّارِ** [2]

لقدْ أتَفاعل ُ نصِّ البردوني مع بيتي شوقي تدفقاً للحظة الشعرية بحيثُ نلاحظُ سياق الأبيات الحكائي و شيوع َ ملمح القصّ الشعريّ في تشكيل الصور المتلاحقة ، حتى يخيِّل إلينا فكرة الصراع بين الحق ، و الباطل مشاهدَ حيَّة تقع عليها عيون القراء ، و يقفُونَ على شُبوبها مع كل مقطع شعريٍّ يسلط ضوء َ ه على زاويةٍ من زوايا ذلك الصراع الأزلّي .

**2. أبو القاسم الشابي :**

«في منتصف الخمسينَات كان البردوني قد استوعبَ الموروثَ ، و استبطنَه حفظاً ، و محاكاة ، و حينها بدأ يتجه إلى قراءة الشعر الحديث ، و كان الاتجاه الرومانسي أولَ المنعطفات الهامة في حياته الشعرية ، فالرومانسية تلبي حاجة الشاعر إلى الحلم بعالم جديد ، و إنسان متجدد ، و في إحساسه بالتوحُّد مع الطبيعة ، و التعامل بحبٍّ ، و حنان مع كل الأشياء »[3] و لذا فقد أخذت قراءاته للشعراء الرومانسيين تطفُر في عدد من قصائده بملامحها الوجدانية ، و مضامينها التي تشي بمعالم الحداثة البارزة، بحيث نعثر عليها في ثنايا مجموعته **(في طريق الفجر)** شاهدًا على هذا التأثر .

---

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ج 1, ص :332.

[2] . المصدر نفسه . ص :333.

[3] .عبد العزيز المقالح , نقوش مأربية , دراسات في الإبداع و النقد الأدبي .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر , بيروت لبنان , ط 1 , 1425هـ 2004م , ص : 55

كان الشاعرُ التونسيُّ أبو القاسم الشابي من أبرز الشعراء الرومانسيين حضوراً في المشهد الشعري عند البردوني ، بالنظر إلى مادة التناصّ المتوفرة على محور العلاقة بين الشاعرين ، و تقوم عملية ا لتفاعل النصِّي تلك ، على التوحد مع المعنى المستعار من المتناصّ ، و إعادة إنتاجه على نحو يكثف من دوالِّه ، و على هذا الأساس ينظُر إلى النص الجديد كإنتاجٍ «تعتبرُه من حيثُ هو إعادة بناء لأقوالٍ جاءتْه من َمناحٍ متعددةٍ »[1].

في قصيدة (أخي يا شبابَ الفدا في الجنوب ) التي وجَّهها البرّدوني لفتيان الجنوب اليمني أنفاسٌ من وجدانيات الشابي في امتزاجه بالطبيعة ، و دعوتِه للتحرر من قيود العبودية ، و يتجلى ذلك بدءاً من صدْر القصيدة :

**أفقْ و انطلقْ كالشعاع النديّ ، و فجِّر من الليلِ فجْرَ الغدِ**

**و ثبْ يا بنَ أمي و ثُوبَ القضَا على كلِّ طاغٍ ، و مستعبدِ**[2]

أما نصُّ الشابي الغائبُ فكان بعنوان ( **إرادة الحياة** )و قد استهلَّه بقوله :

**إذا الشعبُ يومًا أراد الحياةَ فلا بدّ أن يستجيبَ القدَرْ**

**و لابدَّ لليلِ أنْ ينجلِي ، و لابدَّ للقيدِ أنْ ينكَسِرْ**[3]

بيِّنٌ أنَّ النسيجَ الإيقاعي للنصين كليهما هو ذاته ، فَهما من بحر المتقارب ذي النسق التقفوي الموحد ، بينما اختلفا في حرف الرويّ ، و قد امتاَح النص الحاضُن بنى لغويةً تلتقي في لفظها ، أو معناها مع ألفاظ النص المحضُون .

| النص الحاضر | النص الغائب |
|---|---|
| البدء بكلمة من ثلاثة حروف أو لها | البدء بكلمة من ثلاثة حروف أو لها همزة |

[1] . محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير و إنجاز , المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب , ط 3، 2006، ص : 152

[2] . عبد الله البردوني , الديوان ج 1, ص :192

[3] . أبو القاسم الشابي , أغاني الحياة ديوان أبي القاسم الشابي , دار صادر بيروت , لبنان ، ط1. 1999 م ، ص :199

| | |
|---|---|
| همزة ، و آخرها ساكن ( أفقْ ) | ، و آخرها ساكن (إذا) |
| اشتمال صدر المطلع على حرف الشين المتفشِّية ( الشعاع ) متبوعة بعين . | اشتمال صدر المطلع على حرف الشين المتفشِّية ( الشعب ) متبوعة بحرف العين . |
| تكرار حرف الجيم مرتين في البيت الأول | تكرار حرف الجيم مرتين بين البيتين |
| ورد ذكر الليل مرةً واحدة دلالة على المستعمر | ورد ذكر الليل مرةً واحدة دلالة على المستعمر |
| أتى النص على ذكر القضاء (ثوب القضا ) | أتى النص على ذكر القدر ( يستجيب القدر) |
| اشتمل الاستهلال على وصف المستعمر (على كل طاغٍ و مستعبِدِ) | اشتمل الاستهلال على وصف المستعمر (لابدَّ للقيد أن ينكسْر) |

لعل البردُّوني ، و هو يحِدثُ هذا التماشَج بين نصِّه ، و نصِّ الشابي . في الاستهلال على الأقل . لم يقصد إلى ذلك على الرغم من قرب ما بينهما ، فإنَّ الذاكرة الشعريةَ ، وحدَها ما يصنع القصيدةَ ، و هي في انفتاحها اللامشروط على الشعريَّة العربية ، و على الموروث في تنوِّعه تستحضُر ضمَن آليات عصيَّة على المطاردة ما غابَ عن وعيِ الشاعر ، و نفذت إليه شاعريته ، بشكل اعتباطي، تواردّي ، و يمكنُنا بشيءٍ قليلٍ من التدبُّر في بيتي البردوني أنْ نلاحظَ توظيفَه نداءَ ( يا بَن أمِّي )، و هو اللفظُ ذاتُه الذي آثر الشابي أن يُعْوِنَ به إحدى قصائده[1].

[1] . المصدر السابق , قصيدة (يا بن أمي ) ص: 110

لا جَرمَ أنَّ منشأ الجمالية الشعرية في هذا التعالق ، ينسُج خيوطه من طبيعة النصّ الغائب الذي حمَل معه إلى التوظيف الجديد فوقَ ما يخيَّل من لفظٍ محاكَى ، أو معنًى مكّرر ، إنَّه مع ولادته الجديدة جاء مثقلاً بتأثيره الجمعّي على الذوق لعقود ، و ولجَ فضاء التجربة البردونية ، و هو يضيف إليها توهجاً شغل الإنسان العربي الحالم بفجرِ الحرية .

و تَتداعَى في قصيدة **البردُّوني** ذاتها ألوان من التناصَّات المتمثلة بتجربة الشابي ، بحيث يعاد على مسمع الشبابِ اليمّني ما كان أسداه شاعُر تونس الأكبر من استنهاض للهمم ، و ندب لكبريات الأمور يقول :

**فشُقَّ الدُّجى يا أخِي ، و اندفعْ — إلى مُلتقَى النُّورِ ، و السؤدَدِ**

**و غامْر ، و لا تحذَّرَّ المماتَ — فُيغْرِي بكَ الحذُر المعتَدي**

**و لاقِ الرَّدى ساخراً بالردى، — و مُتْ في العلا موتَ مسْتَشهِد**

**فَمْن لم يمتْ في الجهاد النبيلِ — يُمتْ راغِمَ الأنفِ في المرقَدِ**[1]

و إذا رجْعنا إلى قصيدة الشابي (إرادة الحياة) قابلْتنا هذه المعاني ، و إن تكن على صورة مختلفة من اللفظ :

**ودْمَدمتِ الرِّيحُ بينَ الفجاجِ — و فوقَ الجبالِ ،و تحتَ الشجَرْ:**

**" إذا ما طمحْتُ إلى غايةٍ — ركْبُتُ المنى ،َو نسيتُ الحذَرْ**

**و لم أتجنَّبْ وُعُوَر الشعَابِ، — و لاَ كبَّةَ اللَّهبِ المستَعِرْ**

**و منْ لا يحبَّ صعود الجبالِ — يعش أبَدَ الدهرِ بينَ الحُفَرِ**[2]

حينما يلتفتُ النص اللاحُق إلى نصِّ الشابي ، فإنَّه يعبر عن مضمونه ، و لا ينفيه ، بل يضيف إليه بعدًا لم يولِه المتناصُّ معه عنايةً ، و هو مفهوم الشهادة ، و الجهاد المفضي إليها ، و هذان كما نرى

---

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ج 1, ص :193

[2] . أبو القاسم الشابي , أغاني الحياة . ص : 199

يحملان إنتاجاً دلاليًّا يعكس طبيعة التضحية الإنسانية ، فقد رآها الشابي تجشُّماً للأهوال ، و مخاطرةً في المجهول بينما غذاها البردوني بغاية مستمدة من الدين الإسلامي الذي نَدب للجهاد ، و رغب في الشهادة .

هذا ، و يظلُّ التفاعل النصيُّ عند البردوني منفتحًا على كل موروث عربيٍّ ، و غير عربي ، على الشعر و على النثر ، كما يمضي في حواره الفني إلى القصة الشعبية ، و الأسطورة .

نعثُر على خطابِ البردُّوني ،وهو يستدعي مرةً أخرى الأدبَ الإنسانيَّ على نحو مقصود ، فنجدُه يشيرُ إلى مسرحية ( **عطيل** ) لشكسبير في قصيدة (مسافرة بلا مهمة) التاريخية ، و قد مرَّت بنا ، و هو يأسى لبلاده بعد أن حيل بينها ، و بين أن تقرَّ على حالٍ ، و تعرف طمأنينة في صفحات تاريخها العربي :

**و لهتْ (ديدمونةٌ ) في علاَّها      و (عطيلُ ) الهوى صريعُ الحفيَرهْ**[1]

**. التناص مع التراث الشعبّي:**

من ضروب التناصّ ما كان من تفاعلٍ لخطاب الشاعر مع الشخصيات ، والأساطير الشعبية ، التي يستدعيها لتكريس دلالات جديدة للنص الشعري ، و قد ساقَ البردوني في بعض قصائده أسماء لشخصيات خيالية من أدب الإغريق ، و عبارات تنقل عقائد قديمة جَرتْ على ألسنة شعرائها من ذلك نداؤه : ( ربة الحسن ) و (إلهة الحسن) في قصيدته ( **أين مني؟** ) :

**ساجليني يا ربةَ الحسْـن أشْوا      قي و عَاني مَعي الغرامَ المَعيِّ**
**إنَّني يا إلهةَ الحسْنِ أهْـوا      كِ و إنَّ الهوى من الحسن يغني**[2]

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ج 1, ص :675
[2] .المصدر نفسه ص : 167 ، 168

و الشاعر في استدعائه للشخصية الأسطورية لا ينقلُها إلى خطابه بمحمولها العقدي ، و إنما بزخمها الدلالي عن الحب ، و الجمال لذا نراه يسوقُ نداءه يريدُ به محبوبة يتمناها ، و لا يكاد يجدها .

و في موضعٍ آخَر يرتدُّ الشاعر إلى ما اشتمَل عليه كتاب( ألف ليلة وليلة )من شخصيات قصصية خيالية كان لها حضورٌ في الثقافة الشعبية للتعبير عن بعض القيم ، و المواقف كالذي نعثر عليه في قصيدة ( **سبَّاح الرماد** ) من مجموعته مدينة الغد ؛ إذْ يصور رحلةَ التيه التي يعيشُها الإنسان بحثاً عن وجودِه ، فيمتزج في رحلته الواقع ، و المستحيل ، الشجاعة و التردد :

**يريدُ ، و يمضي إلى لا مرادْ ،     يخوضُ إلى الوعدِ موجَ الرمادْ**
**و يرمي سفينتَه للحريقِ     و تُنشدُ أهدابُهُ : لا ارتدادْ**
**فيقذِفُهُ سفَرٌ حالمٌ     إلى سفرٍ مِنْ رؤى (شهرزادْ)**[1]

عن طريق الاستدعاء يورد البردوني شخصية (**شهرزادْ**) ليقوَم التناصُّ بوظيفة محاورةِ التراث العربي الشعبي ، و احتضان أحد رموزه المكثفة الموحية بالفكرة الحلُميّة التي يجنح إليها فاقدُ الواقع ، حيثُ لا يحظى بغير (**بلادٍ من الطيبِ في لا بلادْ** ) ، و كذلك قصص **شهرزاد** ، و الشأن نفسه حين ، يقتنص الخطاب اللاحق بُعدَ السفر القاصد المشوب بالأهوال عبر رحلة ( **السندباد** ) السابحة في خيال الوهم ، حين يعوزُنا الواقع إلى الوجود الفاعل :

**ووديانُهُ ، في ضياعِ الضَّياع     وموعُدُهُ ،رحلةُ ( السندبادْ)**
**يغازلُ خلفَ امتدادِ الخيال     مدى للفتُونِ ، عليه احتشادْ**[2]

ضمن التفاعل النصّي مع التراث الشعبي اعتمدَ الشاعر على عددٍ من المكّونات الأسطورية ، و الشعبية مثل ( الغول . العنقاء . عشتار . وضاح اليمن . ابن علوان[1] . سيف بن ذي يزن . صِياد[2] ...) و أكثُر من هذا مما يضيقُ رصده ، و بيانُ صلاته بالنصوص الشعرية ، و لكنَّها في مجموعها أعلامًا

---

[1]. المصدر نفسه ج 1, ص :507
[2]. المصدر نفسه, ص : 508

كانتْ ، أو أمكنةً ، أو حكاياتٍ، أضاءتِ المشهَد الشعريَّ ، و أضافتْ إليه ، و ذلك من خلال « حرص الشاعر على أن تكونَ آليةُ الاستدعاءِ مْندمجةً ، و متفاعلةً مع بنية النصِّ بمستوياته المتعددة ، بحيثُ يكون لآليةِ الاستدعاء نفسِها دوٌر دلاّلي داخَل السياقِ »[3] .

[1] . اسم معروف في اليمن يزعم ناس أنه المنقذ من الجان في الأساطير الشعبية .

[2] . اسم لجنية توصف في المعتقدات الشعبية بأنها تصيد الرجال الأذلاء .

[3] . أحمد مجاهد , أشكال التناص الشعري , دراسة في توظيف الشخصيات التراثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط سنة 2006, ص : 186

# الفصل الثالث

# الشعرية و مرايا التخييل عند عبد الله البردوني

**أولا : .شعرية الانزياح:**

توطئة

1. **مستوى المشابهة**
2. **صور من الانزياح الأسلوبي في شعر البردوني**

أ. . الانزياح اللغوي

ب. .الانزياح التركيبي

**ثانياً .شعرية المتخيل**

1. **الخيال و التصوير الفني**
2. **الصورة الشعرية في الخطاب الجمالي عند البردوني.**

**توطئة .**

**أ. الصورة المفردة**

. التراسلية . التجسيدية . التشبيهية. الاستعارية

**ب. الصورة الكلية .**

3. **شعرية الرمز.**
4. **شعرية الأسطورة .**

**أولاً : شعرية الانزياح:**

**. توطئة :**

لا يكتفِي الخطابُ الشعري . في عملية التواصل . بأدواته الإبلاغية العادية ، و إنما هو في تشكله يحمل طاقة الإثارة ، و ينهد نحو غاية المتعة الجمالية التي تتحقَّق ضمَن ضروب من التصرف في التركيب ، و فيما يراُد له من غايات دلالية تتجاوُز تقرَير المعنى ، و لِوغُ في تعيينه عبر اللغة المشيرة إليه ، و من أبرز التوجهات النقدية الحديثة التي خاضتْ في دلالة الشعر ، و حاولتْ إعطاء تصور لتلك البنية نظرية الانزياح ، عبر مفهومه الذي يعدُّ « محوًرهاًّما ، و بارزا في مجال الدراسات الأدبية على اختلاف توجهاتها في مقاربة اللغة الشعرية ، من منطلق وظيفيٍّ ، يهدف إلى بيان الفرق الدلالي الحاصل بينها ، و بين اللغة الطبيعية التي تجُد نموذَجها المفضل في لغة العلم ، بوصفها قاعدةً للانزياح »[1] ، وأنى كانتِ التسمياتُ فإنَّ الخروج عن النظام المطرد لتلك اللغة الطبيعية ، بغيةَ الكثافة الجمالية ، و التدرج في مستوى الدلالة يعدُّ مضمونا أساساً للتركيبِ الانزياحّي ؛ إذ هو « انحراف الكلام عن نسقه المألوف »[2] .

« إنَّ الخطابَ الأدبيَّنظام ٌ لغوي خارج عن المألوف ، و هذا النظام اللغوي مقصود في إنشائه ، بمعنى أنَّه شُكّل بدافع إراديّ ، و هو خاضٌع لمبدأ الاختيار؛ أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام ، و تركيبها في نسق لغوي لتؤدي وظائفها الفنية ، و الجمالية . إنَّ اختيار الألفاظ ، و تركيبهَا في سياق أدبيٍّ ، يجعلها تتعدى الدلالة الأولى ، أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة ...إن جلَّ علماء الأسلوب ، و منظري الأدب يوظفون نظريةَ الانزياح عنَد الحديث عن خصائص النص، غير العادي سواء كان الانزياح عندهم إحصائيًّا ، أو معنويا دلاليا ، أو نحوياً تركيبيًّا ، بما في ذلك البنى القاهرة كالوزن ، و القافية »[3] .

---

[1] . محمد العياشي كنوني . شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص: 54

[2] . محمد عبد المطلب . البلاغة و الأسلوبية . لونجمان . القاهرة . ط1 1994 ص: 268

[3] .نور الدين السد . الأسلوبية و تحليل الخطاب . دراسة في النقد العربي الحديث . الجزء الأول . مطبعة دار هومة الجزائر 2010 ص 198 .

من خلال هذه العملية يتسنى لنا « التعرفُ على طبيعة الأسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ، و ما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي الثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية ، و انتهاكها »[1] ، و الواقع أن تلك الأنماط المختلفة من التجاوز تقع ضمن توظيفات مختلفة ، و متنوعة للأبنية المجازية التي تتحكم في الإواليات الدلالية ، و عنها ينبثق المعنى الجديد الذي يصبح عليه الخطاب في تحولاته الجديدة .

لا يكتفي **ريفاتير** ، وهو يتناول ظاهرة الانزياح بالمعيار اللساني في تحديد تلك الأبنية المجازية ، و إنما استعاض عنه بمفهوم السياق الأسلوبي الذي تتيحه بنية النص اللغوي [2] .

يأتي اعتداد ريفاتير بالسياق ، من أجل وظيفية الإيحاءات الشعرية ، من منطلق قوله بأن« تعريف الأسلوب الأدبي باعتباره انزياحاً بالقياس إلى المعيار اللساني، يثير صعوبات تطبيقية عندما يتعلق الأمر بتحليل الأسلوب ( ...) لهذا افترضت ضرورة استبدال مفهوم المعيار العام بمفهوم السياق الأسلوبي ، و دراسة الإجراءات الأسلوبية بالقياس إلى هذا السياق »[3] ، و جدير بالإشارة أن اعتماد السياق في النظر إلى البنية الدلالية دون اجتزاء يهمل النص ، يعد وسيلة منطقية تتخذ من الإيحاءات الدلالية في جسد السياق خطوة لبلوغ التحليل الأمثل للنص ، وهو يسوق في الوقت ذاته إلى تحديد العلاقة الواصلة بين الأسلوب ، و النوع الشعري الذي يتساوق معه دون سواه .

و من هذا المنظور تصبح بعض الصور البيانية أصلَح لمواضع من السياقات الشعرية ، دون مواضع أخرى هي أحفى بغيرها ؛ إذ للشعر الغنائي حاجاته البلاغية ، كما للشعر الواقعي منها ما يرتبط

---

[1] . المرجع نفسه ص 268.

[2] . محمد العياشي كنوني . شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص 58

[3] . المرجع نفسه نقلا عن M.RIFFATERE(essais de stylistique structurale; présentation et traduction de daniel delas ,flammarion 1971 ) p 64

بخصائصه ، و للنص الشعري ذي الطبيعة السردية ما يتماشى مع لغته من الصيغ ، و الأنساق التي توافقه في درجة الإيحاء ، و نمط المجاز ؛ إذ « إنَّ لكل حقل من الكلمات و المصطلحات طرقه الخاصة به من التحويل و التغيير ، و تكون الجمل ذاتَ معنى إذا كانت تعمل وفقاً للافتراضات لذلك الحقل ، و تلك البيئة الفنية الخاصة بتلك الجمل ، و الكلمات ، و كل حقل متميز عن الآخر ، لأنّ المصطلحات ، و العبارات لكل حقل مختلفة عن بقية الحقول ،أو متناقضة معها و يكون المعنى الحرفي مناسباً للحقل المخصص له الذي يكتسب معنى معيناً بواسطة المتكلم ، و المستمع »[1].

و باعتماد السياق النصي معيارًا لاستكناه النصوص ، بما يموج فيها من أشكال المجاز فيما نقف عليه من شعر عبد الله البردوني يمكننا الوقوف على ثلاث مستويات من التمثل لمحاور البيان عبر قصائده ، و يتأتّى لنا رصد تلك المستويات ضمن ثلاثية : المشابهة ، و المجاورة ، و المفارقة ، « فالمشابهة نسقٌ نصيٌّ ينبني مجازياً وفَق علاقة تقوم إمَّا على التشبيه ، أو على الاستعارة ، و حينما يتراكم هذا في النص نحصل سياقيا على نسق المشابهة »[2] ، و أما العلاقة الناشئة عنها فهي نتيجة للتعدد الوارد في واحد من طرفي التشبيه ، مما له أثُر دلالي في السياق عبر تراكم تلك الأبنية ، و هي « خلال نمّو تصوريّموحد سلسلة استعارات تستثمر عددًا ، مرتفعاً تقريباً من العناصر المنتمية لحقل دلالي واحد »[3] و بالإمكان الوقوف على مشابه من هذا في البلاغة العربية، فيما نصطلح عليه بتشبيه الجمع ، أي « ما تعدَّد فيه المشبه به »[4] .

و الاستعارة في أصلها، إنما تنشأ عن المشابهة ، و خاصة ما كان منها مبنيًّا على أسلوب التشخيص الذي يحمل المجرد على المحسوس ليثمر وضوحه ، و إن ساقَ نوعًا من المنافرة لعدم مطابقته الواقع .

[1] يوسف أبو العدوس . الاستعارة في النقد الأدبي الحديث . الأبعاد المعرفية و الجمالية . منشورات الأهلية .الأردن عمان .ط1 1997 ص 102

[2] . محمد العياشي كنوني . شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص 198

[3] Henry ,Albert . Metonymie et Metaphore ,Klincksieck, Paris, (1971). page 122.

[4] . أحمد الهاشمي . جواهر البلاغة . دار ابن الجوزي . القاهرة .ط1 ، 2010 ص 192

« إن للإسناد في الشعر طبيعة خاصة أساسها المضايفة التي لا تجري على سنن الصدق ، و الكذب ، لأنها مما يبدع الخيال ، و أي جدوى لنا في وزن الشعر بهذه المعايير ، و هو نشاط لغوي لُبابه الخيال ؟ و هو له منطقه ، و بنيته الديالكتيكية التي تنسج المتقابلات ، و تجمع بين الأضداد بجمل ، و نسب من شأنها أن تضعنا لا في سياق وضعية منطقية، أو تجريبية ، و إنما في سياق التداخل و الإدماج ، و تركيب المعطيات في صور تنتمي لطبيعة نفسية تحمل الواقع على اللاواقع »[1] .

« إنَّ الشاعر يحاول ،من خلال انتقاء الصور أن يقدم واقعاً جديداً من منظور آخر ، يختلف عن الواقع الذي أقرته التقاليد المألوفة ، وعليه فإنَّ الجمَل ، و الأفكَار التي يقدمها لا تتناسق، أو تتفق مع الواقع المؤلف ، و إنما تخلق واقعاً جديداً »[2].

و على هذا الأساس تعرف المشابهة الاستعارية دينامية في السياق العام للنص ، فإذا توالت ، و تعددت جملها ساقت إلى نوع من المجاورة في بعض النصوص « و ذلك حينما تمثل الاستعارات صفات لموصوف واحد داخل السياق الشعري نفسِه ، و غالباً ما يقترنُ ذلك بالأسلوب السردي حيث يكون الموصوف شخصيةً ، أو فضاء يمتلك دلالة شخصيةً »[3].

و في سياق تجاوز الجملة إلى النص ، تأتي المفارقة كطرف ثالثٍ محدد للدلالة داخل القصيدة باستثمار طاقة المتلقي في استشفافها ، و ذلك عبر تحليله العلاقة المتقابلة بين طرفي المفارقة ، و لابدَّ من الإشارة إلى أنها أسلوب « مختلفٌ تمامًا عن الطباق ، و المقابلة سواء من ناحية بنائه الفني ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية ، و ذلك لأنَّ المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها ، هذا التناقض الذي يمتد ليشمل القصيدة برمَّتها فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة »[4] .

---

[1] . يوسف أبو العدوس . الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ص 143

[2] . رجاء عيد . القول الشعري. منظورات معاصرة . منشأة المعارف بالإسكندرية ط 4. ص 89 . 90

[3] . محمد العياشي كنوني . شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص: 199.

[4] . علي عشري زايد . عن بناء القصيدة العربية الحديثة . دار مرجان للطباعة .ط (د ت) ص:137

و يلجأ الشاعر عادة إلى المفارقة ليتجاوز الحواس نحو ما لا يقع تحت دائرتها محاولة منه لإضاءة جوانبه النفسية ، حينما لا تقوى تراكيب المشابهة على القيام بذلك ، فيصبح السبيل الوحيدُ ، و المحتوم إلى ذلك ، هو اللجوء إلى أبنية فنية خاصة متناقضة كانت ، أو متضادةً ، أو حتى بعيدة عن المألوف ، و التي تتولد تحت ضغط الإحساس الغامض لتحمل التجربة ، و تخرج إلى الحياة غاصةً بالدلالات المتلاحمة ، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة ، غامرةً بالإيحاءات العديدة المتداخلة ».

و سنعرض فيما يلي إلى مستوى المشابهة كواحد من أهم محاور البيان قبل الخوض في تجليات الانزياح داخل الخطاب الشعري .

## 1. مستوى المشابهة :

تتجلّى أنساق المشابهة على مدارج الدلالة الشعرية ، عند البردوني في أنماط التصوير الانزياحي الذي تدفع إليه بلاغةُ التكثيف في الإيحاء معتمداً على لحظات التماثل القائم بين العناصر التي تشكل قاعدة للّوحات التشبيهية ، و يظل هذا الظل الدلاليُّ وارفاً ،في سياق القصيدة بتضافر جميع المكونات الخاصة بالتشبيه ، من ناحية ، أو بالاستعارة ، و من خلال التراكم المثمر للتراكيب المفردة ، يتم تبئير الدلالة التي تستغرق النص بوجه عام تاركة مقصديتها الجمالية ، وهي تهيمن على النسق النصي كاملاً .

للشاعر في تشكيلاته التشبيهية ضربٌ من التأليف يرمي به نحو ترسيمة شعوريةّ من شأنها أنْ تقف بالمتلقي عند حدود رؤية مختلفة للكون ، و الحياة ، و لذات الشاعر نفسِه ، باعتبارها ذاتاً مقروءةً ، تتناهى إليه عبر المشابهات الجديدة ، و عبر هذه المساقات التي يُوِرِدُها الشاعر ، « كانت الصورة الشعرية هي الرسم بالكلمات التي تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية ، و يعبر بها عن المعاني العميقة في نفسه ، و يفلسف بها موقَفه من الواقع ، و يخلُق بها عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات

اللغة المجازية ، و ما تحمله من إمكانات دلالية و إيقاعية ، و يقرِّب بها عناصر الأشياء المتباعدة ، ليجمَع بين الفكر ، و الشعور في وحدة عاطفية ، في لحظة من الزمن تتجلَّى فيها أحلام الشاعر و طموحاته ، و تكشف عن سحر الشعر ، و ما يحمله من دهشة و جدة ، و هي الوسيط الذي يستكشف الشاعر به تجربته ، و يتفهمها »[1]

ضمن ديوان (من أرض بلقيس ) يحقق البردوني في قصيدته ( عروس الحزن ) هذا المستوى الدلالي بتوظيفه سماتِ المشابهة ، و الشاعر في قصيدتهِ يتماهى مع الموضوع في نسق حواريٍّ ،يعكس لحظات التأمل الذاتي في الموقف ، و الرؤية ، و التجربة ، يصور الشاعُر ذاتهَ عبر جارته من بنات الطير ؛ إذ أصاخ إليها شاديةً باكيةً ، فتذكّر ما يحيق به من الحزن و البلاء :

**صوتها دمع و أنغام صبايا**      **و ابتسامات ٌ، و أناتٌ عَرايا َ**

**كلما غنَّتْ جرى من فِمها**      **جدولٌ من أغنيات، و شكايا**

**أهي تبكي ، أم تغني أم لها**      **نغُم الطيرِ ، و آهات البرايا**[2]

إن السياقَ العامَّ للنص في انزياحاته البسيطة ، و عبر صوره الجزئية يطرُحفكرةَ المشابهة الدلالية بين الشاعر ، و جارته في جو من التفاعل الحميم بينهما .

تتوالى السمات التشبيهيةُ ، و الاستعاريةُ منسوبةً إلى عنصر الطائر باعتباره الفاعل الأساس في السياق ، و هي في اطرادها ، و كثرتها تضيء مشهدَ الحضور القويّ للمشبه على اختلاف الأوجه الفنية الواردة ، و التي تحقق نفسَ القيمِة الجماليَّة ، في توازيها مع تجربة الشاعر الحقيقية :

**صوتها يحرقُني**

**يدمي بكايَ**

**كلما طافَ بسمعي**

1. فيروز الموسى . الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية . مجلة بحوث . جامعة حلب . عدد 44 . ص: 33

2. ديوان عبد الله البردوني . عبد الله البردوني . ج1, ص: 82.

**هزَّ أعماقَ شجاي**

**سَرى في خاطري**

**تهاوى القلب في الآه شظايا**

**تحمَّلتُ شقاها ، و شقاي**

إنَّ التكرَار الحادثَ جرَّاء استعمال ياء المتكلم في كل مرة ، يحمل التواصَل القائَم ، بين فعل الشبه به ، و هو موضوع القصيدة و بين ذات الشاعر ، و هي المشبه ، كمتلقٍّ للأثر ، و ووعاء للتجربة.

و لئْن حمَّل الشاعُر جاَرالطائر كلَّ تلك المعاناة ، ووصف نشيَجه ، و شقاءه ، فإنه رصد بالمقابل مجموعةً من الأبيات التي انطوتْ على ما تسوُمه به الدنيا من الضنى ، و الحرمان :

**كيف تعطي أمُّنا الدنيـا المنى　　　و هي تطوي عن أمانينا العطايا**

**و لقــوم تحمل البذل كما　　　يحمل الخل إلى الحسنا الهـدايا**

**هل هي الدنيـا التي تحرمني　　　أم تراخت عن عطايـاها يدايا** [1]

و لعلَّ موضَع المشابهة لا يزال قائًما في نفس الشاعر حتى في النظر إلى تعاطيه مع ملاذ الحياة ، و تعاطي هذا الطائر القابع ، في حزنه ، فكما أنَّ تساؤله يحمل طبيعة الشك في مدى صدقه في اقتناص العطايا عجزاً ، و تخبطاً ، فإنَّ لعروس الحزن تلك الطبيعة المتقاعسة المترددة :

**هل لهـا قلب سعيـدٌ ، و لها　　　غيـره قلب شقيٌّ في الرزايـا ؟**

**أم لها روحــان : روٌح سابح　　　في الفضا الأعلى و روٌح في الدنـايا؟** [2]

هذه الازدواجية في طبيعة الطائر ، تعكس ما في نفس الشاعر ذاته من التردُّد و الضياع ، و ينعكس هذا الشعور تبًعا للأثر الدلالي للمشابهة الآيلة إلى الامتزاج المتفاعل بين طرفيها ، و لننظر إلى هذا الأثر في قول الشاعر ،و هو يستعير للقلب صورةً حيَّةً ، متحركة ، يتذاوبُ صداها في صوتِ الطائر الحزين :

1 . المصدرالسابق ص: 84

2 . المصدر نفسه ص: 82

**أمرتَها هدَّجتْ في صوتِها          قِطَعَ القلبِ ، و أشلاءَ الحنـايا**[1]

إن الناظَر إلى هذا المقبوس يدركُ طبيعة الانزياح المتاح ، عبر مزج المتشابهات إلى حد التفاعل الدينامي في جملة ( هدَّجتْ في صوتِها قطَع القلب ) مما يستدعي تحفيزاً للرؤية العاطفية ، و يعزز الأثر النفسي ، إنَّ القلبَ ، و هو آلة الشعور يستحيلُ من طبيعته المادية الجامدة ، إلى حالة أثيريَّة يسُتماز بها ، و قد ورثَ مكوناته الصوتية من نشيج الطائر ، فتغير من حالٍ إلى حالٍ ، و امتلكَ بهذا الإسناد دلالة أخرى أعلق بالشاعر ، منها بالعصفور الحزين ، كما نمَّ عن مقدار التجاوب الرقيق من الشاعر في تجربتهِ مع الآخر الذي يمثل معادلاً لهمومه ، و في ذلك التفافٌ دلاليٌّ شعري ، و حس جمالي مرهف .

ومن مواضعِ المشابهةِ في نصوص البردوني ما يقومُ فيها الانزياح ، على أكتاف التشخيص الاستعاري؛ إذ تعمِدُ الحركة السردية في سياق القصيدة إلى إضفاء جانب هامٍّ من التجسيد للأفعال المنسوبة إلى مَنْ لا يتصف على الطبيعة بها، إلا على وجه المشابهة ، و الاستعارة ، و هذا ضمن دينامية تستغرق المشهدَ بأسره ، كما في قصيدة ( الأصيل ) من مجموعته ( مدينة الغد ) .

يستولي النصُّ منذ بدئه ، و حتى الختامِ على لوحات من المشابهات ، و الاستعارات التي تتناول الأصيَل ، و ما يحيطُ بعالم القرية من عناصر تستقبل هذه اللحظة الزمانية من النهار بتعاطف لا يخلو من تجاوب شعوري ممعن في الحضور ، و التجلي بأحوال تجسيمية ، و أخرى تشخيصيَّة لافتة ، « و لما كانتِ الصورةُ التجسيديةُ ، هي الأقدُر على التمثل بصريًّا ، فهي تستقطب القارئَ تبعاً لمنظوره ، و شعورِ ، و أحاسيسه الداخلية ، و رؤاه البصرية ... و كلّما تعمَّق الشاعُر في خلق التباعد بين طرفي الصورة التجسيدية ، كلَّما ازدادت هذه الصورة إثارةً ، و تحفيزاً للقارئ بأوصافٍ غيرِ متوقعة ، و أشكال تصويرية جديدة »[2] .

---

[1] . المصدر السابق ص: 83

[2] .عصام شرتح . آفاق الشعرية . دراسة في شعر يحي السماوي دار الينابيع . سورية . دمشق . ط1 , 2011 . ص: 251

يقولُ البردوني في ملمحٍ من التشخيص الحيويّ لمشهد الأصيل ، و ما يستتبعُ ه من صور التفاعل الذي تتجسَّد فيه المعنوياتُ ، كما تتجسد فيه المحسوسات ، ضمَن أنساقٍ متنوعة خادمةٍ للنسق العام للنص في إوالاته :

**تدلَّى كمزرعـةٍ من شَرْر معلقَـةٍ ، بذيـولِ القَمْر**
**و حام ، كغـاب من اليـاسمينِ تندَّى على ظلِّـه ، و استعْر**
**فمالت تودِّعـه ، ربْـوةٌ و تهتزُّ ، كاللَهبِ المحتضْر**
**كحسناءَ عرى العتـاب الخجُولُ هـواها ، و بالبسماتِ استتَرْ**
**تعابثُه ، و تبـاكي الطيور و تستعبُر الرابيـاتِ الأخَرْ**
**و مدَّتْ له القريـةُ الهينماتِ كلغْو الرؤى كاصطخابِ التتّر**
**و أعلتْ له جوقـةً من دخَانٍ و معزوفـةً من خُوار البقْر**
**فرفَّ كأجنحةٍ من نضـارٍ كأرديةٍ ، من دمـوع الزهْر**
**وعرَّاه صحُو المدَى فارتـدَى لهيبَ ذوائبِه ، و اتـزْر**[1]

تمثِّلُ هذه الأبياتُ لوحةً لمجموعة من الإحالات التشبيهية ، و الاستعارية تتضافُر فيما بينها لرسم المشهد العام للغروب ، في تداخل شديدٍ للخطاب السردي ، مع المنزع الرومانتيكي للخطاب ، مع ترابطٍ شديدٍ بين حلقات التصوير الفني ، فيما يشبه النسيج العامَّ الذي يخلق تداعياً للصور متماسكة فيما بينها ، و إنْ خُيِّل للقارئ لأول وهلة أنها تنطق بظلالها ،منفردةً في كل مشهد ( تدلَّى كمزرعةٍ . ذيول القمر. تهتزُّ كاللهب . تستعبر الرابيات . دموع الزهر ) .

يكتنز نصُّ البردوني على أنماط متنوعة من الصور التشبيهية في نصِّه (أصيل القرية ) ، و هو من خلال هذا المشهد اليومي يقفُ حيالَ فكرة الانتقال ، و الارتحال التي تشكّل عاملاً حاسماً في حياة الإنسان ، بحيث تقتضيه طبيعتهُ القائمةُ على التطور المتكرر ، و الذي يستمدُّ طاقتهَ الفعليَّةَ من فكرة

[1] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني .مج 1 . ص: 492.

الارتحال تلك ، فظهرتْ في هذا النص كأقوى صورة ممكنة تجد قسيَمها ، و شبيَهها في لوحة الأصيل الممتّدة عبر الزمان ، و المكان في حياة الإنسان ذاته ، و ضمَن جملة من الانزياحات تتجلى عملية المشابهة في النص بين التبدل الحاصل في أدوار الطبيعة ، و حياة الشاعر نفسِه ، كإنسان خاضعٍ لدورةِ ( الرحيل ) .

تتمحوُر الدلالة في القصيدة ضمَن بؤرة الزمن المنقضي ، في لحظات انتهاء دورٍ من أدواره ليفسَح المجالَ لزمن آخَر يعقبهُ ، متجليا في أوان انصرام الأصيل تحتَ مشهدٍ من وداع الطبيعة ، منقطع النظير ، ليحلَّ محلَّه السحُر ، و الظلمةُ في سياق من المشابهات التجسيدية ، يمنح بها الشاعُر فضاءه الوصفيَّ ألواناً من الانزياحات الدلالية المترسمة ، في قاعدة المشابهة ، و نختزل هذه المشابهة في هذا الإطار :

| السياق الشعري | دينامية التشخيص | الوحدات |
|---|---|---|
| 1.مغادرة الأصيل شبيهة بنفس الشاعر المتوثبة و المنكفئة على الرغم من بعد طماحها .<br>– هذا الذهاب القصري للأصيل رغم ما فيه من لذة يشبه انطواء نفس الشاعر على آمالها و امتثالها لسنن الانقضاء . | +<br>+<br>+<br>+ | تدلى كمزرعة من شرر<br>معلقة بذيول القمر<br>وحام كغاب من الياسمين<br>تندى على ظله و استعر |
| 2. أثر حركة الأصيل في الطبيعة و تجاوبها مع مشهد الأوبة يشبه المشهد الجنائزي فهناك الوداع الحار و اتقاد | +<br>+ | فمالت تودعه ربوة<br>و تهتز كاللهب المحتضر<br>تعابثه و تباكي الطيور |

| | | |
|---|---|---|
| وتستعبر الرابيات الأخر | +<br>+ | الجوانح كاللهب و هناك البكاء و العبرات الشجية الآسية بما يغذو عالم الجمادات بنمط من الحياة و الديناميةو إن هي في مشهد مؤثر للغروب . |
| تهادى يجمِّع من كل أفْق<br>صدى عمره ،ولهاثَ البشر<br>و يحبو كموجٍ يمدُّ .. يديه<br>إلى شاطئ من مزاح القدر<br>و أرسى على كتَفي شاهق<br>كأرجوحة من ذهول الِفكَر | +<br>+<br>+<br>+<br>+<br>+ | 3.الأصيل موقف للطبيعة يتماهى مع الإنسان و البشر جميعاً و الشاعر من هؤلاء هو يشبهه حين يختزل في تحوله مصير البشرية بعد لهاثها و في سعيه الدائب ليكون في نجوة من الغير الساحرة من نهايته المحتومة و هو مشبه في ارتفاعه نحو الشواهق و اعتيامه ذرى الظلام هذا الإنسان المتعلق بأبعد غايات البقاء و فيها مقبرة أحلامه |
| فأفنى هزيًعا و أدمى هزيعاً<br>فعاَد الأصيل المولِّي سحر | +<br>+ | 4.هذا الاحتراب للأصيل مع الزمن لن يؤول إلا إلى انقلابه إلى سحر ، و هو وضٌع فيه مشابه لصراع الشاعر مع أدوار العمر التي تلقي به إلى أواخره دون أن يملك قراره بالثبات على حال . |

على الرّغم من أنَّ الوحداتِ الشعرية السابقة لا تمثل النصَّ برمته غير أنها تبقى شاهدةً ، في ضوء فاعلية الانزياح على طبيعة الأثر الحاسم لدينامية التشخيص التي تكتسح كافة الصور الفنية ، بنسبة عالية ، و لقد مثلت الموصوفات الضمنية باعتبار كلٍّ منها مشبَّها به أطرافًا حائزةً على فاعلية النسق ، في مقابل ما كان يتداعى قبالتها من صفات محمَّلة بطاقة التشخيص في صورة متوالية ، بكثافة للمشبه به .

إن للسياق في جسد النص مكانَ اللحمة التي تمسكُ بأشكال الانزياح ، و تبلور أنضاءه بما يعطي قيمةً جماليةً للمجازات الحادثة ضمن مشاهد الأصيل في انحداره نحو القرية ، و هو يعطي درسه للإنسانية في تخبُّطه ، و اهتزاز العوالم حوله ، ثم ارتمائه في أتون السَحَر مستسلماً ، ليعرض قضية الموت و الفناء بما لا يترك سبيلاً للتفكير في احتياله و تأوله ، و الأمرُ قريبٌ من مذهب الشاعر طرفة بن العبد حين انتهى به نظُره إلى مثل قوله :

**لعمْرُكَ إنّ الموت ما أخطأَ الفتى لكالطِّوَلِ المرخى ، و ثنياه باليدِ**[1]

إنَّ المشابهة كأساسٍ للتحول في علاقات التركيب ، و انعطافه نحو هدْر المألوف لاستحداث وضعٍ جديدٍ للمعاني ، في علاقاتها مع البنيات اللغوية ، هو ما يمكُن أن نعدَّه انزياحًا دلاليًّا ، كالذي درج عليه البلاغيُّون في درسهم للبيان ، و تتجلى الفائدة الحاصلة من هذا العدول ، عن المعتاد في تحقيقها لمطلق الانحراف عن أصل المعنى ، إلى موضع الدلالة القائمة على أكتاف اللغة الفنية ، و هي في الشعر «لا تؤدي معنى عقليًّا خالصًا ، يمكن للرموز الجافة أن تؤديه ، فالشاعرُ إذ يحشدُ قدراته التعبيرية ، ووسائلَه الفنيةَ في خلق تلك اللغة ، لا يفعل ذلك عبثاً ، أو لكي يؤدي إلى المتلقي مجرد الفكرة المتداولة التي تعيها ذاكرته سلفاً ، و لكنْ لأنَّ في تلكَ اللغة تصويراً لأحاسيسه ، و خواطره الخاصة ، و

[1] . لويس شيخو . المجاني الحديثة , دار المشرق ، بيروت ، ط4 ، 1993، ص : 63

تجسيداً لتجربته بكل آفاقها ، و حينئذ فإنَّ المعنى الخاصَّ بتلك اللغة الفنية ، هو أكثر و أغزر من مجرد الفكرة التي تنهض بها اللغة الأدائية المجردة »[1] .

إن الكلمة بهذا المنظور أوفُر ما تكون على وظيفتِها التصويرية في سياقها الجديد مما كانت عليه في وسطها اللغويّ الأول ، قبل أن تكتسبَ تركيبَها المنزاَح ذلك أنَّ الشعر «كلامٌ يختلف عن غيره بكونه لا ينزلُق فوق الأشياء ، بل يعيدُ تأسيسها ، و يكشف عن أشياء ، و علاقات مجهولة و هو في ذلك كلِّه لا يتقبلُ اللغةَ كنظام معطى منَجز سلفاً ، و يتصرَّف فيه ، بْل إنه يعيدُ إليَها مهمتَها الأولى ، و يؤصلها من جديد فتستعيدُ حرارة فعلها ، و تلتقي من جديد بالسحر »[2].

ها هو المعنى يمتدُّ بخيوط المشابهة السياقية ، و يكتسي لوحاته الجمالية بفعل التشخيص مرة ، و بطاقة العدول ، و المفاجأة في صياغة المشبه به عبر تنويع مطَّرِد لهذا الأخير ، لا يفتقر إلى التنوع في إنتاج الدلالة على الرغم من أنَّ المشبه به واحدٌ عبر أقطار الوحدات المتوالية ، و هذا ضمن نص البردوني الذي اختار له عنوان ( التائه ) لينقَل صورةَ العملاق في احتضاره ، و انطوائه في أتون أحزانه :

**تائهٌ كالجنونْ      خلفَ ما لا يكُونْ**
**تائه كالرجا      في زوايا السجونْ**
**كخيال اللقا      حول وهمِ الجفونْ**
**كرياح الضَحى      في صخورِ الحُزونْ**
**كأنين الشتَا      فوقَ صمتِ الغصونْ**
**كطيوف المَسا      في متاه العيونْ**
**وحدَه يرتمي      خلف طيفِ الفتُونْ**
**بين خفقِ الرؤى      و ضجيجِ السكونْ** [3]

[1] . حسن طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي . ص 161، 162

[2] . محمد لطفي اليوسفي . تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر . دار سراس للنشر . ط 1 1985, ص: 29

[3] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني .مج 1 . ص 191

إن إسنادَ مثلِ هذه الأوصاف التشبيهية ، غيرِ المألوفة في سياق الوصفِ الموجه إلى ذاتٍ تحمل صورة الحيرة ، و التيه ، و عبرَ هذا التنّوع المشاكس ، في دلالته المنزاحة ، لَهو مما يقيم مشهدَ المشابهة على وجهٍ يجعلها « تتجسد من خلال فاعلية الانزياحِ المضاعف بفعل إضفاء سمةٍ غيرِ متوقعة على المشبه به مما يؤدي إلى تكثيف الصورة المقترنة بالمشبه »[1] ، و هذا في كلمات مثل : الجنون ، الرجا ، خيال اللقا ، رياح الضحى أنين الشتا طيوف المسا ...

و من مواطن الانزياح في النص السابق ما يرسُم دلالةَ المشابهة المنزاحة عبرَ الإغراب في الصورة التي تتحدَّد مَعها الطبيعةُ السوريالية للعبارة البردونية التي تعانق في أحيان كثيرة انثيالاتِ الحلم كما في العجز الأخير ( **ضجيج السكون** ) التي توحي بأثر الصمت القاسي على النفس في لحظات الانكفاء و الانطواء ، و مغادرة العوالم الحية الصاخبة .

[1] . محمد العياشي كنوني . شعرية القصيدة العربية المعاصرة . ص212

## 2. صور من الانزياح الأسلوبي في شعر البردوني :

**للانزياح** الشعري ، أو تقنية **العدول** كما سمي في القديم تجليات في أشعار البردوني بحيث أظهر في بعضها إفراطاً حتى شكّلتْ سائداً لغويًّا ، فمن الانزياح الصوتي ، و الصرفي إلى العدول و الانزياح التركيبي النحوي و الدلالي عرف أسلوب البردوني كسْراً للمعتاد في التشكيل ، و التصوير ، و يمكننا رصد أهم تلك الانزياحات فيما يأتي :

أ. **الانزياح اللغوي :**

و نعني به الانحرافَ عن القاعدة الصوتية ، و الصرفية للكلمة لأغراض جمالية ، و موسيقية و إحداثاً للانسجام في التشكيل الصوتي للمقطع ، و البيت الشعري و من أشكاله :

1. **العدول الصوتي** : و يتحدَّد عبر جملة مظاهر نسجِّلها في ما بين أيدينا من مجموعات الشاعر منها :

. **تخفيف الهمزة:** و قد عمَد إليه الشاعر في مرات كثيرةٍ وفق القياس ، و نعني به ما يكون من تسهيل للهمزة إلى الحرف الذي كتبت عليه ، و قد حَظي أسلوب الشاعر بشيءٍ ، غير قليل من هذا التخفيف ، فمنه ما جاء في قصيدة ( **لعيني أم بلقيس** ) إذ يقول :

**هنا تمتدّ عاريةً وراء الغيهَب الشّاتي**

**تحنُّ إلى الغدِ الأهنى فيمضِي قبَلَ أنْ يَاتي**[1]

الفعل : يأتي " كما نرى سهلت همزته لموافقة القافية ، و بها انسجم المقطع الشعري عبر هذا العدول ، و كذلك ما نسجله في القصيدة نفسِها في قول البردوني :

**فَتقصِيني كَعادتها ، و أتبعُ ها كَعاداتي**

**و أغزِلُ من روايحَها مَجاديفِي و مَرسَاتي**[2]

و أنتَ تلاحظ أنَّ كلمة : **روائح** قد ورَدت في البيت الثاني **روايح** بهمزة مسهلةٍ ، و كأنَّ الشاعر عزف عن الهمزة في أصلها لورودها في الفعل : أغزِلُ ، فرأى أن لا تتكرر الهمزة في صدر البيت مرتين و ذلك أدنى لعذوبة الوقع الموسيقي .

و من ذلك ما تضطرُّ الشاعَر إليه القافيةُ ، و التزام ما كانت عليه حروفُها في القصيدة ، كأنْ تقع الهمزة ردفًا ، و هو في النص ياء قبل حرف الروي ، فيجوِّز الشاعر لنفسه تسهيلَها بالياء من نحو قول البردوني في قصيدة ( أسمار القرية ) من الخفيف :

**و حكايَا تطولُ عنْ بائعاتِ الخبزِ كَمْ في حديثهنَّ مكايدْ**

**عن بناتِ القصورِ يقطْنَ طيباً كرواب من الورود الفرايدْ**[3]

و الأصلُ في القافيتين : ( مكائد و فرائد ) ، غير أنه لا يخفى ما في تسهيل الهمزة ههنا من أثر في انسجام القافية مع أصوات البيت .

[1] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني ج1 , ص: 599

[2] . المصدر السابق . ص : 598

[3] . المصدر نفسه , ص : 425

. **حذف الهمزة** و يسمى " قصر الممدود " ، و هو كثيرٌ في شعر الشاعر يتردَّد في المتون الشعرية بشكل ملحوظ ، و عدَّه القدماء من ضرورات الشعر دون نكيرٍ ، ورأى **ابن جني** أنه من «كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود ، و صرف ما لا ينصرف ، و تذكير المؤنث و نحوه ، و قد حضَر ذلك ، و شاهَده جِلَّةُ أصحابِنا من أبي عمرو إلى آخر وقتٍ ، و الشعراء من بشّار إلى فلان و فلان ، و لم نر أحدًا من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولَّدين ما ورَد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها ، و ما كان نحوها ؛ فدلَّ ذلك على رضاهم له ، و ترك تناكرهم إيَّاه »[1].

وظف الشاعر حذفَ الهمزة لمـّـا صرفهُ إلى ذلك داعي الضرورة الشعرية ، فوق ما لهذا الحذف من تأثير على المستوى الصوتي ، و من بين مواضعه في الديوان ما جاء في هذه الأبيات من قصيدة **(عودةُ القائد)**:

**مولاتَي الحسْنـَـا أطلّي ، و انظُري  من زهوةِ الأجيالِ ما لْم تنظرِي**[2]

و فيها :

**و تعانقتْ صنَعا ، و مصُر ، و جلَّقٌ  فيها عناقَ الشوقِ ، و الُحبِّ البري**[3]

و قوله :

**و ارتادتِ الخضْرا الكنانةَ ، فانتشتْ  نسماتُ مأربَ في أصيلِ الأقصرِ**[4]

فالكلمات " الحسنا . صنعا . الخضرا " كلُّها مقصورة الهمزة ، و بيِّنٌ أنَّ سلامة التفاعيل في الأبيات الثلاثة خاضعةٌ لقصر الممدود في تلك الكلمات ، و لو ُمدَّتْ همزت (الحسناء) من البيت الأول . مثلاً . لكان اضطرابٌ في تفعيلة الكامل ( **مْتفاعِلُن**) الثانية ، و لأحدث نشازاً في الإيقاع .

. همز ما ليس حقه الهمز .

---

[1] . أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص , ج 1 , ص : 327 و 328

[2] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني ج1 ، ص : 79

[3] . المصدر نفسه ص : 79

[4] . المصدر نفسه ص : 79

## 2.1 . العدول الصرفي :

يتجلى هذا النمط من الانزياح من خلال عنصرين :

. صرف ما لا ينصرف

. الجمع على غير قياس

فمن العدول صرفُ ما لا ينصرف لضرورة الوزن الشعري في بعض الأسماء ، ذكره صاحب ضرائر الشعر في قوله : « و أما زيادة الحرف فمنها : إلحاقُك التنوينَ فيما لا ينصرف ردًّا إلى أصله من الصرف »[1] ومنه شواهدُ من شعر البردوني غيرُ يسيرة ، من ذلك قوله في نص ( طائر الربيع ) من الكامل :

**و تذوبُ في عرش الجمالِ قصَائداً خُرساً ، و تستوحي الجمالَ مَعاني**[2]

و فيها :

**و العشبُ يرتجلُ الزهُوَر حوالماً و يرفُّ بالظلِّ الوديعِ الحَاني**[3]

و الكلمتان ( قصائد و حَوالم ) مما لا يسوغ صرفه ، و تنوينه لأنه على صيغة منتهى الجموع ، و قد وردتا بتنوين ليتم قفل العروض من كل بيتٍ بساكنٍ (متفاعلْن) ، و إن عدَل عن القاعدة : (لِ قصائداً . ر حوالماً ) .

. الجمع على غير قياس :

قد يضطر الشاعر إلى جمع الاسم على غير ما يكون في القياس لداعي الضرورة و مراعاة لاستقامة الوزن و سلامة التفاعيل أو طلاح القافية فمن ذلك جمع " ثبط" على ثُبُوط و الصحيح : أثباطٌ و ثِباط ، و ذلك في قوله من قصيدة (أقاليم ذلك الجبين) من مجزوء الكامل :

**عيناهُ من أَقِ السُّهى قدماهُ منْ وَحل الثبُوطْ**

---

[1]. ابن عصفور الأشبيلي , ضرائر الشعر ، تح السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس القاهرة ، ط1 سنة 1980 ، ص : 22

[2] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني ج1 ، ص :74

[3]. المصدر نفسه, ص :74

**قلِقُ الجبِينِ ، و قلبُه في عشْبِ سُوَّته غَطُوطْ**[1]

و من مخالفة القياس في الجمع لضرورة التقفية ما كان من الإتيان بلفظ : نُفُوط على أنها جمع لكلمة نِفط ، و هو مما لا أصلَ له بحالٍ ، و ذلك ما جاء في قوله من القصيدة نفسها :

**كُولوغِ فيرانِ المَهامِه في أنابيبِ النُّفُوطْ**[2]

و أيضا ما نراه من جمع " إبِطٌ على " أبُوط " و هو مما لا يصح قياساً ، و الصواب " آباط " و لكن حاجة القافية إلى حرف الر دف " الواو " قبل الروي ، أولى من الألف و أقوم لذا جمع الشاعر الاسم على غير القياس و ذلك في قوله :

**لغموضِه وكْرانِ في إبطيه آلافُ الأبُوطْ**

**فُمهُ كبَاب جهنمٍ، و يَداه من شَتى الخيوطْ** [3]

### ب. الانزياح التركيبي :

حين عرض عبد القاهر الجرجاني لمسألة التركيب من خلال نظرية النظم ، لم يفصلْ بحال بين التركيب النحوي ، و الجانب الجمالي و الفني ، فبهذين يمتلكُ النصُّ خصوصية البنية التي تحدد الفرق بين الشعر ، و النثر ؛ إذ إنَّ «الفارقَ الجوهريَّ هو هذا البناء الخاص ... و هذا ما تؤكده عبارات بارزة في النقد العربي كجودة السبك ، أو روعة التأليف ، أو وضع الألفاظ في مواضعها ، أو ما إلى ذلك من عبارات »[4] .

---

[1] . المصدر السابق. ص: 1572

[2] . المصدر نفسه ص : 1571

[3] . المصدر نفسه . ص: 1571

[4] حسين طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي . ص : 165

و على هذا الأساس ، فإنَّ « إخراجَ المستوى النحويّ من دائرة المستوى الفني ، أو البحث عن الجانب الفني من اللغة بمعزلٍ عن الجانب النحوي ، ليس أمراً يسيرا »[1] ، و لذا نظَر الجرجاني للنظم باعتباره ذلك الذي يفضي إلى التركيب الفني ؛ إذ « إنَّ النحو عند عبد القاهر . و لو أنَّه هو الأساس الذي تنبني عليه المزيّة الفنية . لا يعني النحَو الذي يهتم بالتركيب الساذج العادي للعبارة ، قدَر ما يعني مستوى أدقَّ و أرقى ، يلامس مجال البلاغة بما هي رؤيةٌ تتجاوز مستوى الخطأ ، و الصواب ، لتنظر في القيم الجمالية ، و السمات الإبداعية للتركيب »[2] .

وفق هذه الرؤية تعدَّدتْ وجوه الانزياح في النظام النحوي للجملة الشعرية ، لتحقيق الاتساق الفني ، و الانسجام الذي ينشُده النسق الجمالي للقصيدة بوجه عام ، و في هذا الإطار يمكننا حصر أهم أنماط العدول التركيبي قي نص البردوني فيما يأتي :

1. التقديم و التأخير : و هو من أهم الظواهر التي تمثل الانزياح التركيبي ، و نعني به العدولَ الرتبِيَّ في الجملة العربية لأغراض فنية جمالية ، و لا مشاحةَ في أنَّ تأخير المتقدِّم ، أو تقديم المتأخِّر مما يجوز في تركيب الجملة العربية على أنه ينبغي النظر في ما يتركه ذلك العدولُ من تأثير في المعنى ، و يمكننا رصد ذلك في مواضع مختلفة من الديوان نذكر أهمها :

. تقديم المفعول به على الفاعل من نحو قول الشاعر :

**حتى احتَوى شخصَيهِما مخدَعٌ غضٌّ كأفراح الصِّبا الوارِفِ**[3]

و أيضاً :

**فقنَّعتْ وجَهيهِما صُفرةٌ كذكْريَاتِ المذنِبِ الآسِفِ**[4]

1. مسعود بودوخة , عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية , عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ط1, 1432ه 2011م , ص : 80

2. المرجع نفسه , ص: 81 و 82

3. عبد الله البردوني الديوان , ج 1 قصيدة (بين ذهاب و معاد ) ، ص: 327

4. المصدرنفسه ، ص: 327

فأنتَ ترى المفعولَ به في البيتين قد تقدَّم على الفاعل (شخصيهما . وجهيهما ) لعلة العناية ، و الاهتمام بأمر المتقدم ، فالشاعر في معرض وصف لحبيبين خائفين لائذين بالظلمة حتى رأى الشاعر في ذكر الفاعل خبراً أقلَّ شأناً من اجتماع الاثنين ، فكانَ التقديم لحسن التوصيفِ ، كما أنَّ مقتضى الوزن الشعرّي يستوجبُ هذا الترتيبَ لصلاح الإيقاع ، و التطريب .

و قد أساغ سيبويه في الكتاب هذا العدولَ في الترتيب قائلاً : « فإنْ قدَّمتَ المفعولَ ، و أخَّرتَ الفاعَل، جرى اللفظُ كما جرى في الأول ، و ذلك قولُك : ضرب زيداً عبد الله . لأنَّك إنما أردتَ به مؤخراً ، ما أردت به مقدماً ، و لم ترد أن تشغَل الفعل بأول منه ، و إن كان مؤخراً في اللفظ ، فمن ثمَّ كان حدُّ اللفظ أن يكون مقدَّماً ، و هو عربي جيِّد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانُه أهمُّ لهم ، و هم ببيانه أعنى ، و إن كانا جميعاً يُهمَّانِهم، و يعنيانهم »[1] .

. تقديم الجار و المجرور ، و يكون ذلك بغرض الزيادة في المعنى و تحسينه ، و هو واردٌ في مواضع كثيرة من شعر البردوني حتى إنَّه قد يستغرق المجموعةَ من الأبيات كما في قصيدة (الشهيدة ) من الخفيف يقول :

**كرجوعِ السَّنا لعينيْ كفيفِ بغتةً كاخضرارِ نعْشٍ جفيفِ**
**و كما مدَّتِ الحياةُ يديْها لغريقٍ ، على المنيَّة ُموفي**
**و كما ينثني إلى خفق شيخٍ عنفوانُ الصِّبا الطليقِ الخفيفِ**
**رجعتْ فجأةً رجوعَ وحيدٍ بعدَ شكٍّ إلى أبيه اللهيفِ**[2]

و من البين أن الشاعرَ قد ساق عدداً من المتعلقات في صورة جار و مجرور ، مرتبطة نحويًّا بالبيت الأخير " رجعت .." مفيدا غاية التخصيص .

[1] سيبويه , أبو عمرو بشر ، الكتاب ، ج1 تحقيق عبد السلام هارون دار القلم القاهرة ، ط 1966 , ص : 34

[2] . عبد الله البردوني الديوان , ج 1 ص : 442

ومثل ذلك في قصيدة ( أصيل القرية ) حيث يتكرُّر الجار و المجرور مقدماً على الجملة في صدر بيتين اثنين ، حين يولي الشاعر الزمن في الجملة عناية فيخصه بالتقديم يقول :

**ففي مَسَمٍ ، ذكَرتْ (مريم) أباهَا ، و ناحَتْ كيوم انتحرْ**

**و في مسَمٍ بثَّ سعدٌ أباهُ شجُونَ الزواجِ ، و أغضَى البصْر**[1]

## 2.. الحذف و الزيادة :

**.. الحذف :**

يُساقُ الحذف ، أو الإضمارُ في بعض عناصر الجملة لتحقيق أغراضٍ كثيرة ، يعدُّ أولها في الشعر مراعاة استقامة الوزن ، و انتظام التفاعيل ، و من تلك الغايات البيان و التعظيم ، و الاختصار، و قد يلجأ الشاعر أحياناً إلى «إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي ليثري الإيحاء ، و ينشط خيال المتلقي »[2] فمن الحذف قول الشاعر :

**فأَرى طيفَهُ أواناً حنوناً ، و أواناً في مقلتيه تَعدِّي**[3]

ووجه الحذف في البيت واقع في عجز البيت ، و أصلُ الجملة ( أراه في مقلتيه تعدِّي ) ، وقد سلِمَ البيتُ من التكرار ، فوق ما كان من ضبطٍ للوزن الشعري .

و من الحذف ما يصيبُ الفعلَ في الجملة من نحو :

**وقَع المتَعُب الكئيبُ على الموتِ فماذا جَرى ؟ و كيفَ وقوعُهُ ؟**[4]

جرى حذف "كان" من العجُز ، و الجملة قبل الحذف : كيفَ كان وقُوعُه ؟ و نلاحظ أثر الاختصار في الكلام ، فإن شطَر البيتِ منقسٌم إلى جملتَين استفهاميتين :

فماذا جَرى ؟

---

1. المصدرالسابق , ص : 495
2. علي عشري زايد . عن بناء القصيدة العربية الحديثة , مكتبة الآداب . القاهرة, ط 4. 2002, ص: 38
3. الديوان , ج1 ص : 259
4. المصدر نفسه . قصيدة (المنتحر) , ص: 323

كيفَ وُقوعُهُ ؟

مراعاةً لتساوي الفاصلتين وقع الحذف ، و بذلك حُسن وقعه في أذن المتلقي .

و من ألوانِ الإضمارِ ما يكون من حذف (أنْ المصدرية ) التي تدخُل على المضارع ، و قد تضطرُّ الشاعر إلى ذلك حاجة الاتساع بالاختصار ، و ا لإيجاز ، و منه ما جاء في قصيدة (سكرانُ و شُرطي ملتحٍ ) :

**يا أحمدُ انظْر بعيداً هل ترى طَرفاً ؟ يا أسعَدُ انظْر عميقاً غيرَ مبتعدِ**

**ألي غدٌ ؟ مرَّ بي عشرونَ ألفَ غدٍ مِنْ أجلِ يأتي الذي تدعُوهُ أنتَ غدِي**

**أكابِدُ اليومَ ما عاناه مُلسِ أبي أخشَى يلاقِي الذي لاقيتُه ولَدِي**[1]

و المراد أن التركيبَ دون الحذف يكون :

**من أجلِ أن يأتي**

**أخشَى أنْ ألاقي**

و بين ما اكتب البيتان من الخفة على اللسان مع موافقة الوزن بحذف شيء من الجملة النحوية .

**..الزيادة :**

قد يكون انزياح التركيب بالزيادة على أصل الكلمة و الجملة ، و من أهمِّ أنواعه :

1. **التكرار** :

و هو اختيارٌ أسلوبي عد لدى المحدثين عدولاً ، و هذا « أجدى على الدرس البلاغّي من ذلك المدخل القديم الذي تناول به البلاغيون ظاهرة التكرار ضمن ألوان البديع »[2] .

و التكرار من الزيادة التي تؤثر في المعنى ، و تقويه كما من شأنها تحقيق التناسب الشكلي ، و الإيقاعي داخل البيت الشعري ، « و يستخدم الشاعر التكرَار ليحيط بأفكاره ، و ليبرزها في شكلها

---

[1] . المصدر السابق . ص : 1185 و 1185

[2] . عبد الحميد هنداوي ، الإعجاز الصرفي في القرآن ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط سنة 1423هـ 2002م ، ص :209

الأثير ، حسب ما تقتضي تجربته الفنية ، فالتكرار إلحاح لفظّي ينم عن طرق الخيال للفكرة ، و المعنى بأكثر من طريقة لغوية ، أو أسلوبيَّة ليهتدي إلى مستوى إيحائيٍّ ، مكثف يعادل صورة التجربةَ »[1]، و من شواهده في ديوان البردوني تكرار فعل (كان ) في قصيدة : (أمين ..سر الزوابع) الذي استغرق النص أجمع و وافق فضاء السرد القصصي ، فأتى الشاعر بالفعل 48 مرة ، وربما تكرَّرت في البيت الواحد بين الصدر ، و العجز إمعاناً من الشاعر في إضفاء الإطار الزمني الماضي لفلذاته السردية ، و من بين الوحدات التي شهدت هذا الأسلوب ما جاء في قوله :

**كانَ الدُّجى يمتطي وجهي ، و يرتحلُ — و كنتُ في أغنياتِ الصَّمْتِ أغتسلُ**

**و كانَ يبحثُ عن رجلْيهِ في كتِفي — وكنتُ أبحثُ عن صخْري ،و أحتملُ**

**وكان يهذي السُّكارى في عباءَته، — و تحت جلدي حيارى بالدَّم اكتحلُوا**

**وكان يغزلُ أطيافاً ، و ينقضها — و كنتُ و الصمتَ، و الأشباحُ نقتتلُ**

**و كان عندي سُهادي يجتدي عملاً — و كنتُ كالرمْل عندَ الريحِ لي عملُ**

**و كان يهجسُ : بعد المبتدا خبٌر — و كنت أسألُ : ما التوكيدُ ما البدلُ؟**

**و كان يكتبُ أسلهً ، و يمسحها — و كنتُ أفتحُ أوجاعي ، و أنقفلُ** [2]

إن هذا الضربَ من التكرار على وتيرة واحدة في أوَّل الشطر ، من شأنه أن يضفَي أثرا موسيقيًّا متتابعاً كما يكشف عن ميل الشاعر إلى الإفاضة ، و التفريغ ، و التبريح بما في النفس من خواطر .

و قد يرادُ بالتكرار في مواضع تأكيد الأفعال ، و الصفات ، فيلجأ الشاعر إلى الكلمات بوجوه مختلفة مع تعبيرها عن المعنى الواحد و هذا ما نراه في قصته الشعرية ( اجتماع طارئ للحشَرات) و ذلك في الأبيات الآتية :

**سيِّدي : ماذا ترى ؟ أخطرهْم — لبسُوا الأحجاَر ، و امتدُّوا بقاَعا**

---

[1] . أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره.ص: 121

[2] . عبد الله البردوني الديوان , ج 2 ص : 978

**كسُروا الأحجاَر !فتَّتْنا الحصى،           و اقتضْمنا جبلاً  عنهم  أشاعا**

**و تناَهشْنا  عظام  المنحنى ،           و قتلنا زوجة الصخر  اقتلاعا**[1]

و من الدالّ أنه يكاُد كلُّ شطرٍ من الأبيات يتضمُّن معنى كسرِ الأحجار ، و لكْن على نسقٍ من التعبير مختلفٍ في كل مرة ، و هذا ما أفسح للشاعر باب التصوير المتعدد للمشهد الواحد توكيداً ، و بياناً .

و من ألوانِ التكرارِ التراثّي ما يكون عبر  العود على بدء اللفظ ؛ بحيثُ تتماثل نهاية البيت مع الشطر الأول لوجود كلمة مكّررة بين المصراعين ، و في ذلك ما يُحدث موسيقى ناشئة عن توزع الحروف نفسها في الصدر ، و العجز  على وجه التناسب من نحو قول البردوني في مجموعته ( **زمان بلا نوعية** ) :

**أما  يرسُم القلبُ تيُّخه ؟           مرايَاه تُمحو الذي  أثبتَا**

**فلا تبتدي  الجْمعةُ السْبتَ  فيه           لأن الخميس  به  أسبتَا**

**كم الساعة الآن ؟ فاتت عصوٌر           و عادت ، و  لا مّر من  فوتا**

**أما كتكَتْ ساعةٌ  في الجدارِ؟           جداٌر بلا  ساعة  كتكَتا**[2]

فالتكرار كائٌن في :

**السبت** ⟵ **أسبتا**

**فاتت** ⟵ **فوتا**

**كتكتَت** ⟵ **كتكتا**

إنَّ  هذا النمط من التكرار المتلاحق من شأنه استملة القارئ إلى الأصوات المطَّردة  على نحو لافتٍ ، كما أنَّه يعطي تماسكاً للعبارة ، و ارتباطاً لأوَّلها بآخرها .

---

[1] . المصدر السابق . ص : 1148

[2] . المصدر نفسه .قصيدة ( زمكيَّة )،   1097

**2. الالتفات :**

« في اصطلاح البلاغيين هو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات ، أو طرق الكلام الثلاث : " التكلم ، و الخطاب ، و الغيبة " مع أنَّ الظاهَر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرَار على ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أولاً دون التحول عنها »[1].

و الالتفاتُ صورةٌ من التعبير تتركُ أثَرها في تلقي الخطاب ، لما فيه من إفادة المعنى الملتَفت إليه ، ومن تحقيق للإيجاز عبر ترك الجمل التي يتمُّ بها ربط صيغ المخاطبة في التعبير ، كما أنه يحمُل « فنية التنويع في العبارة المثيرة لانتباه المتلقي ، و الباعثة لنشاطه في استقبال ما يوجه له ، و الإصغاء إليه »[2]

.

يظهُر احتفاءُ البردوني بأسلوب الالتفات إلى حدٍّ يجعل منه سمة تميزه ، كشاعر حفّي بأجواء السرد المتعانق مع الخطاب الوصفي ، بحيث تتماشج الأصوات في البيت ، و البيتين حتى يخيل للقارئ في انعطافات النص أنه بين خطابات منفصلة ، و لكنه بنظرة استجلاء لخيط المعنى يدركُ التواصل الحميم لجمل النص بين لوحات من الالتفات الذي يشدُّ الذهن لمتابعة الفضاء الشعري ، فمن بين مواضع هذا الأسلوب قول الشاعر في قصيدة ( تميميةٌ ..تبحثُ عنْ بني تمِيم ) :

**كلُّ قلبٍ في أيِّ أرضٍ جَوازي، و بأدراجِ كلِّ قسمٍ سجلّي**

**أو تستكثرين هذا ارتياباً في احتمالي ؟ أرجوكِ أنْ تستقِلِّي**

**هل تشمِّيَن سحرةً ودَّعتْني و نداها يرشُّ ريشي،و يُطلِي ؟**

**قلتُ إذ ذاكَ وشوشِي يا خَوافي باسمِها يا قوادمي لا تكلِّي**[3]

---

[1]. عبد الرحمن حسن حبنَّكة الميداني , البلاغة العربية , أسسها , و علومها ، و فنونها ج1 , دار القلم ، دمشق سوريا , ط1 . 1416هـ ت 1996م . ص 479

[2]. المرجع السابق . ص : 481

[3]. عبد الله البردوني . الديوان . ج2 ص : 1456

و الالتفات واقعٌ في أكثر من موضع ، ففي البيت الأوّل حديث المتكلم يلقي الخبرَ عن أنَّ كلَّ أرض عربية هي أرضه في صنعاء ، أو في الكويت كما اقتضاه السياق ، ثم التفتَ الشاعرُ لخطاب التميمية ببيتين متواليين اشتملا على الاستفهام المنكر على المخاطب ، ثم عادَ فالتفتَ من جديد إلى نفسه ليحاوِر خوافيه ، و قوادَمه ، و الأبيات على قلَّتِها دار الكلام فيها على هذه الأصعدة ليعكس جوًّا نفسيًّا يكابدُ فيه الشاعر رحلةَ البحث المضنية ، و مع تسارع خطواته المنسجمة مع حركة بحر الخفيف تتنوَّع الجمل في العبارة الشعرية ، بشكل يستقطُر انتباه المتلقي على نحوٍ يجعله متقصياً دلالة المتن .

و في خطاب الشاعر من قصيدة ( **وريقةٌ من كشكول الريح** ) إضاءة لمشهد الأكذوبة الأمريكية ، و قد ساق فيها الشاعر بعضًا عن أسرار التحايل الغربي ، و النفط العربي ، و متناقضات الواقع المأزوم ، و في النص شاهد من بيتين اثنين حول الالتفات يقول فيهما :

**ما الذي يلبسُ؟ مثلِي ، إنما قلبُه أذكى ، و مِنْ عينْيه أطَمْح**

**قلتُ : هلْ أخلجتَ ؟ كتْبي أخلجتْ و عليها استنبَحُوا ما ليسَ ينبحْ**[1]

التنويع عبر الالتفات بادٍ من خلال الحوار الداخلّي الذي يُسوقه الشاعُر ، فيصوغُ من خلاله الجملةَ الاستفهاميةَ التي ينسبُها للغلئب : ما الذي يلبَسُ ؟ ثم يرتدُّ ملتفتاً إلى ذاته التي يحاوُرها : " مثلي ..." , و كذلك الشأنُ في البيت الثاني ؛ إذ يبدو أنَّ البردوني من خلال ظاهرة الالتفات ههنا ، كأنما يسوق شكلاً من الحِجاج للتدليل على أن الرجولةَ لا تستدعي كائناً خرافياً ، إنما هي مُكوِّن بشريٌّ ، كما أنَّ من جمالية الالتفاتِ في البيتين توضيَح المعنى المراد عبر الإلماح ، و نقل الحديث من المخاطب إلى المتكلم .

---

1 . المصدر نفسه . ص : 1500

و إذا أنعْمنا النظَر في كافة جوانب الانزياح في شعر البردوني أمكننا الوقوف على مدى شعرية النص ، و احتفائه بعناصر الجمالية التي تشكل أثًرا للتحول الأسلوبي القائم على الانتهاك بكافة صوره ، فقد « مثَّل العدولُ التركيبيُّ القائُم داخل الجملة على القلب ، و بين الجمل على التكرار و الالتفاتِ ، دالاًّ حافاً مولًدا لدلالة شديدة الاتصال بالمقام ، و بالخطاب هي الدالة الحافة التلفظية التي تضمُن من خلال هذه الظاهرة التركيبية الأساسية للمتلفظ التحقق داخل ملفوظه ، و للمتلقي قوة الاستجابة العاطفية ، و الفكرية ، و للخطاب الشعريّ قدرته التأثيرية »[1] .

**ثانياً : شعرية المتخيّل :**

## 1.الخيال و التصوير الفني:

إنَّ علاقة الشعرِ بالخيال لَهي علاقةٌ تحدد أهميةَ أن يكون النص ذا قيمة فنيةٍ ، فحاجة القصيدة لطاقة التخيل تفسر قيَام العمل الشعريّ على كاهل هذه القوة التي تجعل منه مادةً صالحةً للتقبل الجمالي ، مهما كان النص قريباً من الواقع ، أو ممتزًجا بالفكر ، أو الإيديولوجيا ذلك أنَّ الخيال بمكوناته الجوهرية ، هو ما يكفل للنصِّ الشعري استقامتَه الشعرية و نزوعه نحو الفن .

حظي الخيالُ عبر العصور بعناية بالغةٍ لما له من علاقة وطيدة بالحياة الثقافية ، على تنوع وجوهها أدبية كانت أو غير أدبية ، و نظرة إلى الخلف تحيلُنا على موقفِ اليونانيين القدامى، تجعلنا نرى مدى تقديرهم للعقل الذي جعلوه من أهمِّ قوى الإدراك على الإطلاق ، و على أساسه جرى تقييمهم للإنسان ، و مكانته الاجتماعية ووظيفته بمقدار قربه ، أو بعده من تقديس هذه الملكة ، و انطلاقاً من هذا البعد ، كان الخيال لدى هؤلاء محدوًدا بنطاق العقل لا يعدُوه ، أو يتجاوُز ، وظل الشعُر بهذا

---

[1] . عفاف موقو, الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل و بيروت . ط 1. سنة 2007, ص : 258

خاضًعا للقناة العقلية التي تحّدد محتواه ؛ إذ ينظُر هؤلاء الفلاسفة إليه «باعتباره عمليةً تخيلية تتم في رعاية العقل ، بمعنى أنَّ الشاعَر يأخذ من القوة المتخيلة مادتهَ الجزئيةَ ، ثم يعرضها ى عقله »[1] .

وعلى هذا الأساس ، مضى الإغريق في الاعتقاد بوهم الخيال و تعلقه بآلة العقل ، ولاغرَو بعد ذلك أن يتجه الكلاسيكيون الاتجاه نفَسه ، ليدأبوا على تخليص الشعر من نزعة الخيال ظنًّا منهم أن سلامتهَ في الابتعاد عن جموح الأخيلة التي تنأى عن الحقائق ، و تحمل الأدب عامة على الخطأ ، و مجافَاة الصواب ، و اليقين .

على هذا الأساس غلبتِ النظرة العقليَّة على خيال الشعراء ، و قيدّت العواطفَ عند الشعراء الكلاسيكيين لما كان معيار الإجادة هو مقدار التزام الشاعر بمنهج الأقدمين في رسم خطةِ الشعر ، و هكذا ظلَّ الخيالُ محدودً ، و استلهامه ضعيفا مقيَّدا لا يستنطق الصورة ، و لا يسهُم في تزيين الصياغة و تجويدها ، وبذا فقد نشأ الأدب الأوربي مؤسسا على المحاكاة ، و التقليد لا على الإبداع ، و العبقرية نظًلاستحكام العقل ، و إمعانه في توجيه الحياة الأدبية .

في النصف الثاني من القرن **الثامن عشر** ظهر التوجه العاطفّي للأدب ، وقد حرصَ الشعراء على الدعوة إلى تحرير الآداب من ربقة التقاليد المتوارثة التي كبلت القصيدة ، في أغلال القواعد القديمة ، و برز توجُّهٌ عامٌّ في الشعر ، يرى في الغنائية روًحا له ، يصدر عنه في تلقائية لا تقبل رقيبا من عقل ، إلا وحي الشعور الصادق ، و الخيال السابح في فضاء الحلم ، وكانتْ تلك النظرات أهَّم ما قامت عليه الرومانتيكية من مبادئ ، في مقابل الكلاسيكية .

« يستبدل الأديبُ الرومانسيُّ بالنظرة العقلية المتزنة في الأدب الكلاسيكي ، و النظرة الناقدة الراصدة في الأدب الواقعّي ، ذلك الجيشان العاطفي الذي يزخر به وجدانهُ المبلبل ، أمام ذلك العالم

---

[1] .جابر عصفور . مفهوم الشعر ص 196

المتغير في الخارج المشدود في وجدانه بين التراث ، و العصرية ، و الماضي ، و الحاضر ، و يتجاوُز هذا الوجدانَ في التعبير الفني منطق العقل ، فيقيم علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد ، و الاستخدام الجديد لألفاظ اللغة و أساليبها »[1].

لقد فهم الرومانسيُّون الشعر على أنهُ انعكاسٌ للعالم الداخلي للشاعر ، و أنَّه غيرُ قائمٍ على الصنعة ، و إنما تتعدد زوايا هذا العالم ، و تتنوَّع لتؤلف في مجموعها ما ينطق الشعر عن مكنونه ، فمن حالة ذهنية متقلبة إلى زخم من الأفكار ، و المشاعر المتضاربة إلى طاقات حدسية ، و إدراكية تمور في ساحة الشاعر النفسية بينما «قوةُ الخيال الخالق هي البوتقةُ التي تنصهُر فيها كلُّ عناصر هذا العالم من ذهنية و شعورية ، و هذه القوة هي التي تعدل من هذه المشاعر ، و تنظمها ، و تجمع أشتاتها ، و تضعها في النهاية في قالب متلاحمٍ متجانس هو العمل الشعري ، و الشعُر إذنْ تعبير عن العالم الداخلي ، أو لنقلْ عن العالم الخارجي كما ينعكُس في نفس الشاعر ، و ذلكَ بعدَ أن تنظمه قوة الخيال الخالق عنده تنظيًما فنيًّا »[2].

إن العوالم التي يتسنى للخيال صنُعها ، هي من الذات نفسِها ، معجونةً بمائها إلا أنها غير منفصلة عن الواقع تماماً ، فرحلة الخيال إنما تنطلق من ذلك الواقع ، في محاولة لاستكناه حقائقه ، و كشف أسراره ، وفي نشدان الشاعر الرومانسي للحقيقة ، لا ينأى عن بعدها الذاتي في تأليفها للخيال الذي يستمد عناصره من الطبيعة المنظورة ، و لا يمكن بأيِّ حالٍ تجاهل هذه القوة الخارقة ، في سبر أغوار الكون ، مهما خيل إلينا أن الحقائقَ باديةٌ ، و معاينة ، « فالشاعُر على وعيٍ تامٍّ بالقدرة الرائعة للخيال في كشف الحقيقة للإنسان ، و إنكار هذه القوة الخلاقة إنما يعني إنكار حقيقة راسخة ليست مما

[1] . عبد القادر القط . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . دار النهضة العربية بيروت , ط2, 1981. ص 12
[2] . محمود الربيعي . في نقد الشعر , دار غريب للطباعة ، القاهرة .ط (د ت). ص 92

يسهل الاهتداء إليها في التجربة المعتادة ، أو حتى في الدراسات المتخصصة ، فهذه الحقيقة التي يتوصل إليها تتميز بدقتها ، و عمقها إنها تعطينا استبصارا عميقا بالحياة »[1].

ومن هذه الزاوية جاءت الأهمية البالغة للتخييل في لغة الشعر لما لها من أثر في إنارة الحقيقة ، و الواقع ، و جعل التذوق الفني للأدب شيئا ذا فائدة ، و جرى الاهتمام الرومانسيُّ بالخيال من منظور وظيفته التي يؤديها في العمل الفني ، و بما ينتجه من فهم لحقائق العصية ، و لذا « لم يكن الخيال عند وليم بليك (W.Blake 1757 ـ 1827) مثلا ـ قوة الحواس أو شيئا بين الحس ، و العقل كما كان يرى أرسطو ، و لم يكن القدرة التأليفية التي تجمع بها بعض العناصر إلى بعض ، أو قوة الفكر ،كما كان مفهوما في القرن الثامن عشر ،و لكنَّ الخيالَ عنده كان قوةً خالقةً ، يستطاع بها تعمق الحقيقة ، و قراءة الطبيعة على أنها رموز تشير إلى عالم أعمق ، و أرحب وراءها ، أو إلى شيء كامن فيها لا تمكن قراءته بالطاقة العادية ، و هذا الفهم سوغ استعمال الأسطورة ، و الرمز ، و المجاز عنده ، أو حتم استعمالها كأدوات لتوصيل الحقيقة التي يكشف عنها الخيال »[2].

قدم **كلوردج** بدوره مفهومه للخيال عبر تقسيمه « إلى خيال أوّلي ، و خيال ثانوي ، و هذان النوعان من الخيال يتفقان عنده من حيث النوع ، و يختلفان من حيث الدرجة »[3] .و لئن تفرد الأول منهما بخضوعه للنشاط الواعي المنبثق عن محل الإدراك ، فإنَّ النوعين كليهما يتَّسمان بصفة الابتكار على تباين في قوة التأليف ، « و يسمي **كولردج** الخيال في مستواه المعتاد الخيال الأول تلك القوة الحية ، و العامل الأساسي في كل تبين للعالم الخارجي ، و يجعلُ كولردج الخيال الثاني خاصًّا بالشعر ، و هو صدى الأول و نهج منه ، يعيش مع إرادة ووعي ، و يختلف عنه اختلاف درجة ، و هيئة فحسب ،

---

[1] . فاطمة سعيد أحمد حمدان . مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة, رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، المملكة السعودية ، 1410هـ ،1989، ص 6

[2] . محمود الربيعي . في نقد الشعر . ص 94

[3] . المرجع نفسه ، ص 94

فهو يقوم إلى جانب التركيب المشترك بينهما بدور التفتيت ، و التفكيك إلى جانب التركيب المشترك بينهما »[1] .

بادٍ من نظرة **كلوريدج** للخيالين الاثنين تأكيده لوضع التكامل بينهما ، دون الخوض في خط الفروق الفاصلة ، فالخيال الثانوي « صدًى للأول ، و يوجد مع الإرادة الوجدانية ، و مع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله ، و لا يختلفُ عنه إلا في الدرجة ، و في طريقة عملِه . إنه يحلل و ينشر ، و يجزئ لكي يخلقمن جديد ، و حيث تكونُ هذه العملية غيرَ ممكنة يصارع مع ذلك في كل الحالات لأن يرفع إلا مستوى المثال »[2].

« إن **كولردج** لا يشك في أنَّ قوة الخيال، و التأمل ، و ما يقومُ عليها من ملاحظة ، و ما يحتوي عقل الشاعر من معرفة بأسرار الطبيعة الإنسانية ، هي مصادر التمييز الصحيح ، و من طريق هذا التمييز، و بنفس هذه الوسائل يستطيع الشاعر أن يتعرفَ نوع التأثر الذي يحدثه التأليف الشعري ، و يتبين درجته فهو يعرف من طريق اللقانة فروق الأسلوب التي توحيها عملية الشعر ، و يعرف المزيج المناسب لها من الإرادة الواعية »[3] ، و من خلال هذه الصور التفاعل التخييلي يتجلى تضافر الخيالين في نسيج العمل الشعري .

الخيالُ توجُّهٌ دائمٌ نحو الخلق ، نمطٌ مبدع من التأليف المختلف للأفكار المعتادة ، و المألوفة نهود نحو ما هو بث جديد للرؤية محملة بالدلالات، و الإيحاءات القوية ، و هو بعد ذلك و قبله وسيلة فنية تضفي على النص الشعري وحدة عضوية ذلك أن الشاعر في تعامله مع الواقع ، و الطبيعة ، و في تعبيره عن جوه النفسي يستعين بالصور ذات الإيحاء معتمدا على قوة الخيال عنده ، و على مخزون العاطفة لديه .

---

[1] . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية . دار الأندلس بيروت , لبنان , ط3 سنة 1983 , ص 19

[2] . النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية لكولريدج , ترجمة عبد الحكيم حسان . دار المعارف بمصر 1971, ص 240

[3] . فتحي أحمد عامر . من قضايا التراث العربي , النقد و الناقد , منشأة المعارف بالإسكندرية . ص 177

ومن ثم جاءت وحدةُ العمل الشعرّيمتأتيةً من وظيفة عمل الخيال ، و هي عند **كولردج** « تحقيق الوحدة ، و الانسجام في العمل الأدبي باعتباره مجموعةً من الصور الفنية ، و هذه الوحدة هي وحدة الشعور، أو العاطفة التي تهيمُن على أجزاء العمل الأدبي ، و عناصره كما أنَّ الخيال عنده ليس تذكر شيءٍ أحسنلته من قبلُ ، بل هو خلْقٌ جديدٌ ، خلق صور لم توجد في الواقع ، و هذا عكس ما يعتقُده علماء النفس بأن الخيالَ استحضار الصّور المدركة بالحواسّ »[1]

و هذا الرأي في وظيفة الخيال ، و أثره في تجسيد الوحدة داخل العمل الشعري ، هو ما يطرحه **شلنج** حين يجعل من الخيال مادةً توحد الأجزاء المنفصلة عن طريق استخراج ما بينها من صلات ، و ذلك قوله : « الحقيقة في الطبيعة لا تتبدى من خلال العلائق الحيَّة القائمة بين تلك الأجزاء فتكون جميعا وحدة عضوية ، و ليس العقل المحلل مقتدًرا على تبين تلك الوحدة ، و لكنَّ الخيال هو الذي يوحد بين تلك الأجزاء ، و يتبين حركتها الداخلية من خلال الكل »[2].

و القول بتعزيز الخيال للوحدة العضوية في القصيدة يتطلبُ الفصَل بيَن ما هو خيال صادق ، و ما هو وهٌم، فإنَّ الوهَم إنما قوامه الجمع بين المختلفات ، و ركم بعضها فوق بعض على غير ائتلاف أما الخيال ، فشأنه صهر الأجزاء ، و التوفيق بينها بإحداث العلاقات التي تؤلف ، و لا تراكم ، و تذيب عناصر التفريق ، لا تشيعها ، فهو على رأي **كولردج**يستوجب علاقةً حميمةً بيَن الأجزاء ، « فالخيال هو القوةُ الموّحدة المركبة ، أما الوهم ، فهو القدرة على الحشد ، و الجمع . الوهم هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه بينها ، و هذه الصور ثابتة محدودة ، و تبقى حين تجمع كما كانت ، و هي مفرقة ، و ليس بينها علاقة طبيعية أو خلقية ، و إنما هي تقّسر على الخضوع لنير واحد باتفاق و مصادفة »[3]

---

[1] . السعيد الورقي , لغة الشعر العربي الحديث , مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ، 1983ص : 93

[2] . نصرت عبد الرحمن , في النقد الحديث ,مكتبة الأقصى , عمان سنة 1979 ص : 137

[3] . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية , ص: 28, 29

تظل نظرية **كولردج** في الخيال أهمَّ مايلخص موقفَ المدرسة الرومانسية إزاءَ هذا العنصر الهام من عناصر الشعرية ، و أصدق معبر عن أبعاده الجمالية و لأجل ذلك عبر ( ريتشاردز **Richards** ) عن تلك النظرية ، و صاحبها ، فقال عنه أنَّه « من الصعب إضافة شيءٍ إلى ما قاله ، إلا في طريقة التفسير على الرغم من إمكانية إقصاء بعض الأمور منها ، دون أن تخسر ميزتها »[1] .

و لدى أدباء العربية في العصر الحديث موقفُهم من الخيال الشعري ، و قد أسهَم اتصالهم المباشر ، و غير المباشر بروافد الفكر الأوربي في بلورة نظرياتهم ، فيما يتعلّق بالتخييل الشعري ، و ووظيفته الفنية ، و الجمالية ، وقامت دراسات عربية في هذا الشأن ، حاولت الوقوفَ على طبيعة هذا العنصر الفني ، و بيان وظيفته ، و موقعه من الدرس البلاغي العربي القديم ، و كان أول تلك الدراسات كتاب فضيلة الأستاذ **محمد الخضر حسين** ( الخيال في الشعر العربي ) ، و الذي صدر سنة 1922 ، و قد وقف فيه على أهم الجهود البلاغية التي خاضت في الخيال الأدبي ضمن دراسات الفلاسفة ، و البلاغيين العرب.

يعزو محمد الخضر حسين فضَل الكشف عن قيمة الخيال الشعري في الدرس العربي إلى عبد القاهر الجرجاني ، فهو الذي كان «أبعَلهم نفوذًا في مسالكه لغامضة ، و أسلسهم ذوقاً في نقد معانيه ، و تمييز جيدها من رديئها »[2] ، و قد تناولَ ظاهرةَ الخيال بالتفسير ، فجعل من تداعي المعاني ، و تواردها محفِّزا لفعل التخييل الذي بناه على وجهين : فقد يكون في . اعتقاده . التخييل تحضيريًّا يحمل عليه التذكر جملة ، و للمخيلة بعد ذلك انتخاب ما يوافق التجربة الشعرية « و هذا العمل أعني الانتخاب يسميه علماء النفس تخييلا تحضيريا ، لأنه العمل الذي تتمكن به المخيلة من استحضار العناصر المناسبة للمرام »[3] .

---

[1] . ريتشاردز , مبادئ النقد الأدبي ، تر : إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 2002، ص: 234

[2] . محمد الخضر حسين التونسي , الخيال في الشعر العربي ، الأستاذ ، ط1 1922، المكتبة العربية . دمشق ، ص 3

[3] . المرجع نفسه , ص : 19

و قد يرد التخييل لديه إبداعيًّا تضيفُ فيه المخيلة لما تمَّ اختياره من المعاني ما يكون مستطرفاً بديعاً ، و ذلك على وجه التأليف ، و الابتكار بأن « تنتخبَ المخيلة ما يليق بالغرض من العناصر تتصرف فيها بالتأليف إلى أن ينتظم منها صورة مستطرفة »[1] ، و باد من تحليل محمد الخضر حسين للعملية التخيلة إفادته من أبحاث علم النفس من ناحية و رده مسألة التخيل الفنية إلى قوة الإبداع المتعلقة رأساً بعمل المخيلة .

و ربما كان من أبرز الآراء العربية الحديثة أيضًا ، و أكثرها جرأةً في التعرض لعمل الخيال ما صدر عن مدرسة الديوان ، و زعمائها الكبار : المازني ، و العقاد ، و عبد الرحمن شكري ، فيمن اطلع على الفكر الإنجليزي ، و مذاهب أهله في الأدب ، و الخيال الشعري .

جعَل أصحابُ مدرسة الديوان غايةَ الفن إدراكَ الحياة ، و الوقوف على حقائقها العميقة ، بما لا ينبغي لغير الخيال الواسع إدراك كنهها ، « فالنظر إلى الدنيا لن يتسَع ، و لن يتضَح ، و لن يكمل إلا بخيال كبير يستوعبُ ما يراه ، و يقيسُ ما غاب على ما حضَر ، و ما يمكن على ما أمكن ، و ما يتمخضُ عنه المستقبل على ما درَج في ألفاف الزمان »[2] ، و لذا اختلفَ النظر إلى الحياة باختلاف الناس في قوة أخيلتِهم ، و في مدى سعةِ فهمهم لمكنوناتها ، و قد تميزتْ طائفةٌ منهم في الأخذ بأسباب الفن لما يحضرها من سعة الخيال .

و الخيالُ في الشعر لابدَّ أن ينزع صاحبُه إلى التجديد في معانيه ، و السعة في صوره ، و إيحاءاته ، كما يرى ذلك المازني « لأن الشعَر يلذُّ قارئه إذا كان للمعاني التي يثيرها في ذهن القارئ في كل ساعة تجديد، و في كل لحظة توليدٌ ، فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ، و لا يترك له مجالاً فهذا هو

---

[1] . المرجع السابق , ص : 21

[2] . عباس محمود العقاد . وحي الأربعين , مقدمة ، مطبعة مصر ، شركة مساهمة مصرية , القاهرة 1933 ص: 10

الغثُّ الذي لا خيرَ فيه ، لأن حالاتِ النفس درجاتٌ ، فإذا أنتَ صوَّرتَ أقصى درجاتها لم تُبق للخيال من عمل إلا أن يسفَّ إلى ما هو أحطّ ، و أدنى ، و لذة الخيال في تحليقه »[1] .

و تحليق الخيال فيما يرى المازني بوجه آخَر ، لا يكتفي بمحاولة الكشف عمَّا وراء الواقع ، و لكنه يسعى لإدراك ما في هذا الواقع من تفاصيل ، يقول في هذا الشأن « و لا مفرَّ لنا حينَ نكتب في الخيال من أن ننحدَر من القمم السامقة إلى السهول المنبسطة التي تأخذها العين بنظرة ، و أن نقرر أن الإنسانَ عاجزٌ عن أن يتخيَّل ما لم يَر ، و لم يعرفْ ، و أنَّ القدرة الفنية ليست في الإغراب ، و تكلف المحال ، و الإتيان بما لا يكون ، بل في حسنِ اختيار التفاصيل المميزة كما يقول (**تين** ) في فلسفة الفن »[2] .

لقد نظر العقاد إلى الخيال في احتكامه للواقع ، رغم مجاوزته لحدوده المنطقية ، و اتخذ المازني من ذلك الواقعِ مادةً للخيال في غير تعارض بين الرأيين ، كما اعتدَّ عبد الرحمن شكري بقوة التخييل ، و جعل منها عنصًرا فعالاً في الشعر ، كما أشار إلى وظيفة الخيال الشعري في تحقيق الوحدة العضوية مع تفريقه بينه ، و بين التوّهم حين يقولُ : «كلُّف الخيال : أن تجيءَ به كأنه السراب الخادع ، فهو صادقٌ إذا نظرتَ إليه من بعيد ، و هو كاذبٌ إذا نظرتَ إليه من قريب ، و بينه و بين الخيال الصحيح مثل ما بين الماس الصناعي ، و ماس كمبرلي ، و قد يكون سبب هذا الخيال الكاذب التأليف بين شيئين لا يصح التأليف بينهما ، ثم إنَّ بُعدَ وجهِ التأليف ، و خفاء الصلة ليسَ بعيب إذا كان وجه الشبه بين الشيئين صحيحا صادقاً ، و كانت الصلة بينهما متينة ، فليسَ ظهور الصلة لكل قارئ دليلا على متانتها ، فقد تكون ظاهرةً ضعيفة ، و قد تكون خفيَّة سليمة صادقة ، فليس كل ما يخطر على أذهان العامة من الخيالات صادقاً صحيحا »[3]

---

[1] .إبراهيم ، عبد القادر المازني , الشعر غاياته ووسائطه , دار الفكر اللبناني , بيروت ط 2، ص 55

[2] . إبراهيم عبد القادر المازني , حصاد الهشيم ، المطبعة العصرية ، القاهرة 1964، ص 291 و 292

[3] . عبد الرحمن شكري , ديوان عبد الرحمن شكري جمع و تحقيق نقولا يوسف ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط 1، 1960، ص :365

و يتضح من مفهوم شكري للخيال ، أنه في الوقت الذي تتكشف من خلاله حقائق الأشياء في الواقع ، و يتأتى له أداؤها على الوجه الفني الأمثل تصويًرا ، و إيحاءً ، يكلُّ الخيال الكاذبُ عن بلوغ تلك الحقائق ، و يحيد بالشاعر عن جادة التخييل السليم الذي هو مراد الشعرية الحقة .

و من أصداء المدرسة الرومانسية في النظرة العربية للخيال ، ما نسجله في كتاب **أبي القاسم الشابي** ( الخيال في الشعر العربي ) ، و قد ساق فيه بيانًا للعملية التخييلية في صلتها مع الأساطير ، كما أكد على أهمية الخيال ، فهو « ضروري للإنسان لابد منه ، و لا غنية عنه ضروري له كالنور ، و الهواء ، و الماء ، و السماء ضروريّ لروح الإنسان ، و لقلبه ، و لعقله ، و لشعوره »[1]

إن التخييل بعدَ كلِّ هذا مهادُ الشعر ، و طريق النصِّ إلى التجلي ؛ إذ لا قيمة للأعمال ما لم تكشفْ عن حظها من سبَحاته فوق كبَّات الشعور . إنَّ « كلَّ فلذة من الأدب تكتسبُ أدبيتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال ، فأشكال الأدب . في حقيقة الأمر . إنما هي قطع في خيمة التخيل ، قد تطول أو تقصر ، ترتفع أو تنخفض ، تتجلى في ألوان بهيجة ، أو باهتة ، لكنها . كي تصبح أدبا . لابد لها من تغطية سطح الواقع ، و هي تصنع طَرفا من سمائه ، و لن نستطيع تأملها ، و نحن نحدق في الأرض و نلتصق بترابها ، بل علينا أن نتدرب على هذا المنطلق الأولي في فهم الأدب ، و قراءته باعتباره أعمالاً متخيَّلة »[2].

« يؤسِّ التخييل ُ مصدًرمهمًّا من مصادرِ شعرية الصورة ، و يتقنَّع .عادةً . خلف أدوات الخطاب المتنوعة الموجهة إلى منطقة التلقي ، و يتردد التشكيل ُ الصّوري بين طرفي القناع المعنى ، و الرمز »[3] ، و قد تقدَّم الحديثُ عن الخيال الشعري ، لأنه أداة الصورة ، و مصدُرها الذي تمتاح منه مادتها ،

---

1 . أبو القاسم الشابي , الخيال الشعري عند العرب , الدار التونسية للنشر ,1978 م ص: 18

2 . صلاح فضل , أشكال التخيل ، من فتات الأدب و النقد ,المقدمة ، دار نوبار للطباعة القاهرة , 1996

3 . محمد صابر عبيد , مرايا التخييل الشعري ، دار مجدلاوي عمان , الأردن الطبعة الأولى 2010، ص : 33

و ما يكون لعاطفة الشاعر أن تتضَح إلا بالصور التي تتشكل في كلِّ مرةٍ على نحوٍ يؤلفه الشاعر بخياله الخصيب .

إنَّ الصورةَ الشعرية مجتَلى عمل التخيلِ ، و مظهُر لنظره الخاص في أحوال المبصرات في تفاعل الشاعر مع تأثيرها في عواطفه ، و إحساساته ، و هو في تصويره المنبثق عن طاقة الخيال لا يرسُم ما يراه رسما آليًّا ، و إنما يعيدُ صياغتَه على نحو يتفقُ مع مفهوم الشاعر للجمال الفني ، « و إذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أنَّ المحتوى الحسيَّ للصورة ليس من قبيل النسخ ، للمدَرَكات السابقة ، و إنما هو إعادة تشكيلٍ لها ، و طريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعُل الصورةَ قادرةً على أن تجمع الإحساسات المتباينة ، و تمزجها ، و تؤلف بينها في علاقات لا توجدُ خارَج حدود الصورة ، و لا يمكن فهمها ، أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقاً ، يتخطى حاجز المدركات الحرفية ، و يجعلنا نحفل لائذين بحالة جديدة من الوعي »[1] ، بحيث تفْضي قوة الإدراك و الكشف بالشاعر إلى توظيف الصورة توظيفًا، يستنطقُ كلَّ حالات ذلك الوعي ، و يتجاوُز نطاق ما يدرك حسًّا إلى ما لا يرى ، مما يثيرُ لدى القارئ طاقات للتجاوب مع الصور ، و الأشكال ، و الألوان التي يتلقاها بطريقة تتجافى عن المعتاد .

و بهذا المنظور لنا أن نقّرر « بأنَّ الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوًرا بصريَّة فحسب ، بْل تثيرُ صوًرا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاتِه »[2] ، و مع كلِّ نمط جديدٍ من التشكيل في فضاء الصورة ، يتسنى لنا تحقيقُ وجهٍ مختلف من التأثر الذي يثري خبراتنا الجمالية ، و الصورة الشعرية في بدئها ، و منتهاها تستمدُّ غزارتها من نفس الشاعر ، و تناقضاتها

---

[1] . جابر عصفور , الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب , المركز الثقافي العربي , ط 3 سنة 1992. الدار البيضاء المغرب الأقصى ، ص : 309و 310،

[2] . المرجع السابق . ص: 310

، و اضطرابها هذا الاصطخاب الذي يملي ذلك التكثيفَ ، و الديناميةَ لحظة الانتهاء إلى المتلقي و التأثير فيه بكل ذلك التنوع الممكن .

إن طاقةَ التصوير لدى الشاعر في انفتاحها التخيّلي ، و سعة فضائها « تتخطى حدود الأشياء ، و تكمُن في عصب النفس ، محاولةً القبضَ الشعريّ على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس بها »[1] ، حتى لا يكون لها من فضل الحضور الفني مجرد الزينة اللفظية ، و إنما قوة الإقناع ، و بناء وضع الإدراك لعالم الشاعر المتخفي وراء تمظهرات الصورة ذاتها ، فهي تنقلُ إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر»[2] ، فصورها في سطوره موفقاً بين مضمون ما أحسَّ به ، و بناء ما صّور من خلاله .

و من الدال علاقةُ الخيال بالصورة ، هذه العلاقة الرحمية التي تدينُ فيها الصورة للخيال بمنَّة الوجود ، و كذا علاقة الصورة ذاتها باللغة التي هي وعاء كافة الأشكال الفنية التي تتجلى من خلالها في مسيرة الإيحاء الشعري ، و إلى ذلك قرَّر عبد القادر القط أنَّ « الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ ، و العبارات بعد أن ينظمها الشاعُر في سياق بياني خاصّ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة ، و إمكاناتها في الدلالة ، و التركيب ، و الإيقاع ، و الحقيقة ، و المجاز ، و الترادف ، و التضاد و المقابلة ، و التجانس ، و غيرها من وسائل التعبير الفني ، و الألفاظ و العبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية »[3] .

الصورةُ الشعريةُ ، عندَ عبد القادر القط جُماع كلِّ تلك العناصر الفنية التي تكون في مجموعها خطَّ الأسلوب ، و سداه ، و اللفظ ، و العبارة اللّذان ساقَهما كمادة للتصوير ، إنما عدّهما مادةً أوليةً تنتظم الشكَل الفني ، و تبنيه ، و إنما قوام الصورة ، فيما يكون من ترابط بين أجزاء المجموع ، و تآلف بين

---

[1] .رجاء عيد , دراسة في لغة الشعر , رؤية نقدية , منشأة المعارف بالإسكندرية 1979 , ص : 32

[2] .عز الدين اسماعيل , الأدب و فنونه ، ص 127

[3] . عبد القادر القط , الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر , دار النهضة العربية ، بيروت 1981, ص : 391

وحدات جزئية ، تشكل معمَار النص الشعري مع ما فيه من طاقات التخييل ، يقول **نعيم اليافي** رحمه الله « إنَّ لغة الفن لغة انفعالية ، و الانفعالُ لا يتوسل بالكلمة ، و إنما يتوسُل بوحدة تركيبية معقدة حيوية ، لا تقبل الاختصَار ، نطلق عليها اسَم **الصورة** ، إذن هَي واسطةُ الشعر و جوهره ، و كلُّ القصائد وحدةٌ كاملة ، تنتظم في داخلها وحداتٌ متعددة هي لبنات بنائها العام ، و كل لبنة من هذه اللبنات ، هي صورة تشكل مع أخواتها الصورةَ الكليَّة التي هي العمل الفني نفسُه »[1] .

إنَّ الصورةَ ، من هذا الوعي بوظيفتها الفنية تتجاوُز حدَّها التقليدي الذي يقف بها عند موقف التزيين ، و هي بكافّة أنواعها « ليست زخرفاتٍ ، أو عناصَر مضافةً إلى الصورة المنطقية العارية ، و إنما هي صوٌر تلقائية من صور التعبير »[2]، و قد اكتسبتْ بُعدها هذا من وحي المنزع الوجداني ، و الرومانسي للشعر الحديث الذي قدَّس العالمَ الشعوريَّ للمبدع ، و أفسَح له في مجالِ صناعةِ الصورة الفنية ، فالشاعر الرومانتيكي « يصور ما يتراءى له ، و لا يعبأ بما يراه ، فإذا أعطى ما تواضع عليه الناسُ ، فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ، و هذا هو الصدق الذاتيُّ ، و هو أحدُ شطري الأصالة ، و شطرها الثاني هو الصدق الفني ؛ إذ يجب أنْ يرجع الشاعر في صياغةِ الصور إلى ذات نفسه ، و إلى ما يثيرُ مشاعَره من مظاهر الطبيعة ، لا إلى العبارات التقليدية و الصور المأثورة »[3] .

و الصورةُ الشعريةُ من حيث كونُها بناءً لغويا مجسَّدا لقيم ما ، وموحياً بدلالات نفسية وخبرات إنسانية عنصر أساس من عناصر التخييل ، إنها «الصوغُ اللساني» المخصوصُ الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلاً جديداً ، و مبتكرا ، بما يحيل إلى صور مرئية معبرة ، و ذلك الصوغ المتميز ، و المتفرد هو في حقيقة الأمر عدولٌ عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية »[4]، و الصور الشعرية بعد ذلك ، و

[1] . نعيم اليافي , مقدمة لدراسة الصورة الفنية , منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق . 1982, ص : 39و 40

[2] . كروتشه ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن , ترجمة سامي الدروبي , دار الفكر العربي ، د ت ص 148

[3] . مصطفى درواش, الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي ص 394 : نقلا عن محمد غنيمي هلال دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده , القاهرة د.ت ص 83

[4] . بشرى موسى صالح , الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي , ط 1 ، 1994, ص 3

قبله « استنفاذ لطاقة الحس ، و الخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد »[1].

لا شكَّ أنَّ الشاعر ، و هو بصددِ نقله لما يموج في نفسه من أفكار ، و تجارب إنما يعيد صياغة تلك الأفكار ، و التجارب وفق تمظهرات توحي للمتلقي بقابليتها لأنْ تكونَ ضمن مدركاته الأقرب إلى الواقعية ، و إن جاءت في أصلها من عالمها المجرد الذي يعُسر تمثلُه دونَ تلك الوسائط ، و الصور التجسيدية للحظات الشعور ، و التفكير « من هنا كانت الصورة دائما غير واقعيَّة ، و إن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، و من ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة و بالأشياء الواقعة »[2] ، لما نراه من إعادة تعيينه لأوضاع الأشياء ، و مفاهيمها ، و أفعالها على نحوٍ يخالفُ صورتها المألوفة في الطبيعة ، أو ما هي عليه منطبعة في ساحة الوجدان ، و الواقع أن ذلك ليس من التزييف للواقع في شيء ، «لأنه ليس من الضروري أن يكونَ عالمُ الوجدان مطابقًا لعالم الوقائع ، أو أنْ يكونَ الذاتي تكرارًا للموضوعي ، بل الغالبُ أن يكونَ للذاتي واقعيتَه الخاصةَ »[3].

## 3.الصورة الشعرية في الخطاب الجمالي عند البردوني :

### توطئة :

[1] . سيد قطب . النقد الأدبي , أصوله و مناهجه , ص: 66

[2] . عز الدين اسماعيل , الشعر العربي المعاصر , قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية , المكتبة الأكاديمية , القاهرة , 1994، ص: 109

[3] .المرجع نفسه ص: 110.

تعدُّ تجربةُ عبد الله البردوني الشعرية وجهًا من وجوه التحديث الشعري ؛ إذ تظل رؤيته للشعر ، و أسلوبه في بناء الصورة الشعرية ، و استنطاق دلالاتها اللغوية المتجددة ظاهرة فريدة تعد مهمة استكناه أسرارها الفنية واحدة من أشقِّ رحلات المقاربة ، لما تحمله طبيعةُ النص لديه من مزاوجة بين الموروث الشعري العربّي مع ما له من خصوصيات الاستدعاء ، و تجديدها لمحمول اللغة ، وتفجيرها إلى الحد الذي تتحول معه من إحالاتها النمطية إلى فضائها الإيحائي الذي يرتأُد عوالم التصوير الحي .

رؤية البردوني الشعرية مزيج متنوع ، و متباين إلى حدٍّ كبير تجتمُع في دائرته تفاعلات بين العواطف الصاخبة المتأججة مع سيل من الأنساق اللغويةالهادرة حيناً ، و الساكنة أحياناً ، كما تمتزج في نهره الكبير نداءاته الإنسانية المنفتحة عبر الزمان ، و المكان مع عصبيته المنماثة في صنعانيته ، بكل ما يمُور فيها من تحيز سياسّي ، و إيديولوجّي لا ينفكُّ ينطق عن عروبته ، و يمانيَّته الصميمة ، و ضمن هذا المعترك المضطرب ، تتنوع صوُره بين الحسّي و المعنويّ ، الوجداني و السريالي ، الحالم ، و الواقعي الذي يصبُّ في تدفق خيالي تنداح في تضاعيفه كافةُ الصور لتعيد التعريف بالحقيقة بشكل جديد ، أوفى بمضمونها على اعتبار أنَّ الصوَر الشعريةَ « انسحابٌ عن الحقيقة من أجل التفاعل الأفضل معها ، و لذلك ، فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة »[1] ، بعد سجَال متواصل بين ذات الشاعر ، و موضوعه ، و من وكَدِ البردّوني ذلك التفاعل المتواصل بينه ، و بين موضوعاته الشعرية الذي يتجلى عبر صوره المتنوعة تنوُّع دفقاته الشعورية ، و تناقضاته النفسية .

لابدَّ ، ونحن بصدد استكناه عالم التصوير الفني عند البردوني أن نستحضَر فكرةَ التجربة الخاصة للشاعر مع فقد البصر ؛ إذ من المعلومِ أنَّ الشاعَر قد « أصيبَ بمرض الجدري ، و هو في الخامسة ، أو السادسة من عمره ، و على إثره فقَد بصَره »[2] و بيِّنٌ أنَّ الخيال الشعريَّ تابٌع للرؤية المباشرة للواقع عن

---

[1] . سي دي لويس , الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و مالك ميري و سلمان حسن إبراهيم ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة و الإعلام ، دار الرشيد للنشر ، 1982 ص: 114 ,

[2] . عبد الله البردوني. ديوان عبد الله البردوني , ، ص 24

طريق الحواس « و بما أنَّ الخيالَ يعتمدُ بالأساس اعتماًدا كليًّا على الواقع ، و مدركاته بكل أنواع الحسية ، و بما أن واقَع الأعمى مجموعٌ من الأحاسيس المسموعة ، و الملموسة ، و المشمومة و المذوقة لذا، فإنَّ خياله يعتمد على الأحاسيس اللمسية ، و السمعية ، و الذوقية ، و الشمية »[1] .

غير أنَّ ثمةَ ما تجدُر الإشارةُ إليه ، و هو أنَّ البردوني لم يكن أكمهَ لم يَر النوَر جملةً ، و لكنه كما سبق القول إنما عرض له عارضُ الجَدَرّي فأودى ببصره ، بعد أن انطبعتْ ألوان ، و أشكال المحسوسات في ذهنه مما قد يؤثر بشكل ، أو آخر في صدقِ الصورة الشعرية ، لديه مهَما أمعَن في تجليتها ، و قد أورَد صلاح الصفدي كلاًما في هذا الشأن مضمونُه « أنَّ الأعمى إنْ كانَ طرأ عليه العمى بعد ما ميَّز الأشياء ، فهذا يرى لأنَّ قوة المتخيلّة منه ارتسم فيها صور الأشياء ، من المرئيات على اختلاف أجناسها ، و أنواعها ، و القوة المتخيلة قادرة على أفعالها في جميع الأحوال إلا أنها لا تتصور الأشياء باختيارها لأنها ليست قوةً إراديةً ، و إنْ كان الأعمى قد ولد أكمهَ ، و لم ير الوجود ، و لا ما فيه من المرئيات فهذا يحلُم، و أحلاُمه كواقعه تماًما فهي أحلام ذاتُ صور سمعية ، و لمسية و ذوقية و شمية »[2] ، و هي مفتقرةٌ إلى الصورِ البصريَّة لمقتضى ما هي عليه .

إن الباحث البصير في شعر البردوني لا يمكنه ، بحال أنْ يشعَر بأنَّ ظاهرةَ فقد البصر لديه كانت حاجًزأمام اكتمال الصورة لديه ، و لعلنا نردُّ ذلك إلى سببين: أولهما ما كان من انطباع المحسوسات في ذهن الشاعر منذ فجر صباه ، و ثانيهما أنَّ انعدام الحاسة البصريَّة لديه قد أشرعَ أمامه مجالاً للرؤيا تجاوز بها حدوَد المحسوس لينفتح على العالم ، و على اللغة بطاقات فوق الطرف الكليل بحيث « يتابُع التشكيل الشعرّي تحقيق رؤيته في المجال الصوري المفارق بالتأكيد على خصب طاقة الرؤية المختزنة في

[1] . نادر مصاروة , شعر العميان , الواقع ، الخيال ، المعاني و الصور الفنية ( حتى القرن الثاني عشر الميلادي) , دار الكتب العلمية , بيروت ط1 سنة 2008, ص : 34

[2] .صلاح الدين خليل بن أيبك ، نكت الهميان في نكت العميان ، دار الطلائع للنشر و التوزيع و التصدير القاهرة ، د ت ص: 27

باطن العمى ؛ إذ حينَ يفتقد الأعمى عينَ الرؤية المباشرة ، فهو يعّوض ذلك بحسب خطاب التشكيل بخزين هائلٍ من العيون »[1].

و البرهوني في سفرِه الشاق نحو البلاغ الشعري ، و في أتُون القصيدة ذات الصورة المتفجرة بشعرية البيان ، و الناطقة برؤيته المشحونة بالدلالة ، و التصوير البصير شهد تعاملاً فريدًا مع عناصر اللغة الشعرية هذه اللغةُ التي عكَسَتْ واقعًا مشحونًا بالتجربة شقَّ على الشاعر تمثله ، « و لقد بذل في سبيل ذلك أقصى ما يستطيعه الإنسان من جهد يتراءى لنا كقطرات العرق على جبين إنسان هده الجهد من قسوة الزمان ، و المكان ، و من الحرمان من نور البصر منذ الطفولة الشقية في عهد ملكة الظلام التي تحداها الفتى الضرير بذكاء البصيرة الخالدة »[2].

« و إذا كنَّا قد حدَّدنا الصورَة الشعرية بأنها الوسيلة التي ينقل بها الشاعر عواطَفه، و فكرته إلى السامع، أو الشكل الخارجي للقصيدة ، فإن معنى ذلك أنها تتكوَّن من عنصرين أساسيين: اللفظ: مفرًدا أو مركباً، و الخيال، أو التصوير »[3]

يبدأ الباثُّ في الخطاب الشعري ينزع في تأليفه الفّني لنظام التشكيل العام للقصيدة إلى التعامل مع الصورة الشعرية وفق طريقتين متكاملتين في سياق البناء الفني، أو لنقل إنه يؤدي بخياله وظيفتين اثنتين ، يكون معهما إنشاء نوعين من التصوير، أحدُهما يستغرقُالقصيدةَ كلَّها باعتبارها وحدةً متجانسةتًؤدي وظيفة كليَّة متنامية،ً و الآخر يختص بأجزاء العمل الأدبي، و يرتبط بوحداتها التي تتضافر فيما بينها لتخلق النص جملة.

« ليستِ الصورة أشياء مَنعزلةً، و إذا كان النقد العربي القديم يكاُد لا يحفل بالعلاقة بين الصور فقدْ آن أن نتذكَر ألاّنتلقى الصور فرادى، و أننا نعانيها في مساقاتها، و نحن الآن أميلُ إلى أن نرى

---

[1] . محمد صابر عبيد . التشكيل الشعري , الصنعة و الرؤيا ص: 106

[2] . عبد السلام الشاذلي , تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص: 58

[3] . حسن أحمد الكبير. تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحدث. ص: 408.

كل صورة ، و قد نبتت مما حولها، و عادتْ تترك أثرًا فيه ، بحيث تصبح العلاقةُ بين الأجزاء متبادلة، و بعبارة أخرى نحبُّ أن نرى الصورة تنمو، و تتجه بالقصيدة اتجاهًا موحَّدًا، فإذا تضاربت تضارب اتجاهها، و المنطق الشعريُّ يخلق، كأيِّ منطق آخر، نظامًا و نسقًا »[1].

و يجري الحكُم هنا على الصورة ، باعتبارها أداءً فنيًّا ، يتجاوز نطاق البنية الصغرى للعمل الفني، و يتجاوزه إلى إحداث انسجام يتجاوب مع شكل النص، و أسلوبه التعبيري عامة، دون إغفالٍ للحد الأدنى من التصوير الذي يضيء الُوحدات، و العبارات المشكلة لنَسق البناء الشعري المكتمل.

« إنَّ الصورة ليست مجرد قدرة على تنسيق لفظّي، بل إنَّ كلَّ إيحاءٍ يعملُ على بثّ إعطاء يتفاعل في النفس، و على ذلك فمَن الأفضل أن نحتفَل بالصورة التي تعطي دلالاتٍ متنوعةً في إثراء القصيدة، و على أساسه ينتج ما يمكُن أن نسميهَ الخطوط التي تمثل في ثوبَ القصيدة ، نوعًا من الإضاءات التي تتمازج مع النسيج كله »[2]

و بحق يمكننا أن نلحظَ يثمره الامتزاج، و التكاملُ الصميُم بين أنظمة النص الأدبي، و آلياته، و نقتربُ من ترابط الدلالات البسيطة المحدودة ، في ظلالها مع هيكل الصورة عامَّةً مما يورثها وحدة فنية متساوقة فيما بينها.

### أ. الصورة المفردة :

تعتبر الُصورةُ المفردةُ ، أو الجزئيةُ أصغَر مكوِنات التصوير الفني ، في نسيج القصيدة ، «و الشاعُر في بحثه ، و تركيبه للصورة يستخدم اللفظَ المفرَد ، كما يستخدمُ المجموعةَ من الألفاظ ، و بذلك يمكننا أن نقولَ إنَّ القصيدةَ مجموعة من الصّور »[3]، متكاملةٌ فيما بينها لخدمة اللوحة الشعرية الكاملة ،

[1] . مصطفى ناصف , الصورة الأدبية , ص : 254

[2] . رجاء عيد لغة الشعر. ص 113

[3] . عز الدين إسماعيل , الأدب و فنونه دراسة و نقد , دار الفكر العربي، القاهرة , د ت ص: 86

و الصورة المفردة في النص من الإشارات المضيئة لجانب من جوانبه ؛ إذ « من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالُها على تصوير جزئّي محّدد يقدم لنا الصورةَ البسيطةَ التي يمكن أن تدخَل في تركيب بناء الصورة المركبة ، و هي أشمُل ، و أكثر تعقيدًا ، و تشتمل على عدة صور مفردة مبنية بناء محكًما من خلال علاقات خاصة معنوية ، و نفسية مثل علاقات التداعي الحر، و البناء الشكلي للصورة ، و غيرها »[1]

« إنّ أيَّ صورةٍ داخَل العمل الفني إنما تحمل ُ مَن الإحساس ، وتَؤدِّي من الوظيفة ما تحمله ، وتؤديه الصورةُ الجزئيةّ الأخرى المجاورة لها ، وإنَّ من مجموع هذه الصور الجزئية تتألَّفُ الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة »[2]، و الصورةُ المفردة غير محدودة الدلالة ، فهي قابلةٌ للتجاوز ، و الانفتاح على خطوط مختلفةٍ مفسحة فضاءً حرًّا للدلالة على امتداد النصِّ .

« يتمُّ بناءُ الصَور المفردة عبرَ آليات متنوعةٍ ، كالمجاز بأنواعه ، و التجسيد ، و التشخيص ، و التراسل ، فالمجاُز مغادرةُ المفردة لمعناها المعجمّي لوازع جمالي ، و يتضمُّن الاستعارة المكنية ، و التصريحية و الكناية ، و التجسيم ، أو التجسيد تحويل الذهني المجرد إلى حسّي ، و التشخيص إضفاء صفات الإنسان على غير العاقل ، أما التراسل فهو تبادلُ الحواس »[3]؛ و تستمدُّ القصيدة شعريتَها من هذه العناصر الفنية ، و غيرها مما يضاف إلى فعل الصورة في تحقيق الدلالة ، و إحداق الأثر الجمالي في المتلقي .

**1 . الصورة التراسلية :**

نعني بالصور التراسلية ، أو المتجاوبة تلك التي « تصفُ مدركاتِ حاسةٍ من أخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، و تهب الألوانَ أنغاماً ، و تُصيِّر المرئيات عاطرةً ، و تجعل المشمومات ألحاناً

1 .عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، دار هومة ، الجزائر د ط ( دت) , ص: 78

2 محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية. بيروت. طبعة سنة 1981 ص: 128

3 . رابح بن خوية .جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة , الصورة . الرمز . التناص , عالم الكتب الحديث ' إربد الأردن ,ط1, 2013, ص : 11

...أي تقيم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة ، و توجد تشابهات ، و علاقات بين الكيفيات التي تختصُّ بكل ضرب واحدة منها ، و تكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة تتشابك على رحابها المشاهد ، و الألوان ، و الأصوات ، و يمتزج بعضها ببعضها الآخر »[1].

إن النقل الفنّي لأفعال الحواسِّ ، على هذا النحو من التصوير ، لا شكَّ يترك أثره في الوجدان من خلال تجاوب وظائفها ، «فنقلُ صفات بعضها إلى بعض يساعدُ على نقل الأثر النفسيِّ ، كما هو قريب مما هو ، و بذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، و في هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرةً أو شعورًا ، و ذلك أنَّ العالم الحسيَّ صورة ناقصةٌ لعالم النفس الأغنى ، و الأكمل »[2].

« يعطي تراسلُ الحواس للشاعر فرصةَ استثمار إيحاء حاستين ، أو أكثر ، و بذلك يكثف مشاعره ، و يركزها في الاتجاه الذي ينشُده ، يضافُ إلى هذا أنَّ تراسَل الحواس مما يثري اللغة »[3] ، و يتجاوُز بها صورة التعبير المألوف عن الحواس ، و وظائفها ، « و ما دامت اللغة في أصلها مجرَد رموز تثيرُ في نفوسنا إحساسًا ، و خواطَر ، و انفعالات ، يرمز لكل منها لفظٌ معيّنٌ ، و مادام الهدف النهائي من الأدب ، و الشعر هو نقُل تجربةٍ بشرية ، أو على الأصّح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفسٍ ، فإنه يصبُح من الحكمة ، بل من الواجب على الأديب ، أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذَ كلَّ ما في نفسه ، و ينقله كاملاً إلى نفس الغير أن ينقَل ألفاظاً من مجالٍ حسيٍّ معين إلى مجال آخَر ، إذا كانَ في هذا النقلِ يعينه على هدفه ، و هو نقلُ الأثرِ النفسّي إلى الغير »[4].

تقومُ الصورةُ التراسليَّة في شعر البردوني على نظام من التبادلات البصرية ، و السمعية ، و الشمِّية، في وظائفها على سبيل الاستعارة « بما يحدده السياق ، و ينسجُم مع جوِّ القصيدة ، أو المقطع الذي يتم

[1]. نعيم اليافي , تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث , صفحات للدراسة و النشر . دمشق , ط1, ص 158

[2]. محمد غنيمي هلال , النقد الأدبي الحديث , نهضة مصر ، القاهرة ، 1979. ص 418

[3]. نادر مصاروة , شعر العميان , ص: 320

[4]. محمد مندور , الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، مصر دت ، ص 133

فيه التراسل »[1] ، فمن نماذج ما كان من نقل المفرد المحسوس عبر الصورة إلى غيره مما يخالفه في حمل ما هو مسموع إلى ما هو بصريّ، مما يدخل في نطاق اللون من ذلك ما جاء في (طائر الربيع ) :

**كم ترسلُ الألحان بيضًا إنما خلفَ اللحون البيض دمعٌ قاني**[2]

فالملاحظُ في الصورة ذلكَ التجاوبُ الواقُع بين اللحن ، وهو شيءٌ مسموعٌ مع لون البياض المرئي متكرًّرا مرتين بين الصدر ، و العجز كما يحمل اللحُن نفسه صفةَ ما هو مرئيٌّ ، منسكب كالخمر ، و ذلك قوله في ( أّم الكرم ) لدى زيارته إحدى الرياض :

**تسكبُ اللحَن على مرقصِها فتوشِّي الجوَّ رقصاً ، و أغاني**[3]

و كأنَّ الأصوات ، و الأغاني ، و اللحون، و القوافي في عقد الشاعر لابد أنْ تتراءى في هذا الوجود باً عثيراً ا سائغًا ، و ربما جمعتْ إلى ذلكَ كلِّه صفتَها البصريّة ، مما يلذُّ له نظُر الناظر، فكانتْ بيضاءَ ، كما في حديثه عن ( الحب القتيل ) :

**و كم شربتُ بواديه الوريفِ ، و كمْ أفعمْتُ كأسَ القوافي من معانيهِ**

**و كم أهاب بأوتاري ، و ألهمني و كمْ شربتُ الأغاني البيضَ من فيهِ**[4]

ويستعمل الشاعر في سياق آخر للشعر خاصةً شمية ، من قبيل المجاز ، فينصرف عن وصفه السمعي و البصريّ، ليلج إلى عالم الملذات بعبقه ، يقولُ في نصه ( شعري) :

**يا شعريَ الفواحَ غرِّدْ تحتفِلْ فيكَ العطوُر ، و تعبقِ الأنَسامُ**

**لكَ من شفاهِ الفجر منتزهٌ ، و في صدر المروجِ مراقِصٌ ، و هُيامُ**[5]

في نسيج الصورة الاستعارية عند الشاعر ازدواج في طبيعة الأشياء يفضي بالدلالة إلى الانفتاح على معطيات جديدة تكتسيها ، فتتجدد معها طبيعة اللغة ذاتها داخل السياق ، و مع تداخل المعنوي

---

1. جمال يونس , لغة الشعر عند سميح القاسم ،مؤسسة النوري ، دمشق ، ط1، 1991، ص 126
2. عبد الله البردوني , ديوان عيد الله البردوني الأعمال الشعرية . مج 1, ص: 74
3. المصدر نفسه , ص:129
4. المصدر نفسه ، ص: 164
5. المصدر السابق ، ص: 147

بالمحسوس ، يتمُّ تجسيدُ عناصر الصورة بالنمط غير المألوف ، في الإدراك ، فتنفتح على طاقات جديدة تحتفل فيها مشمومات العطور ، و تفترُّ فيها للفجر شفاه ، و يصبُح للمروج صدوٌر ، تتراقص عليها الأشعار ، و هكذا تتكاتف الصورة المتراسلة مع الصياغة الاستعارية ، و نظام التشكيل الجمالي لمعطيات الطبيعة محققا عالم الشاعر بما فيه من قلب لتضاريس اللغة ، و علاقاتها الموروثة .

يمضي البردوني في استثمار الحواس ، استعارةً ، و تجسيماً ، يتوزع بين الأبيات ، و القصائد مستقيًا تكثيفه للمشاعر من وراء شعرنة اللغة ، و تبئير الألفاظ ، بالتفاعل الحّي مع جاراتها تفاعلا حميما ، ففي قصيدة ( بعد الضياع ) يسوقُ الشاعُر ما كان من حيرته لدى فراقِ ابنة العم ، ثم ما تناهى إليه بعد حيرته ، و تخبّطه من هواتف في نسيج تراسلي مطرد :

**هنا هزَّني منْ وراءِ المُنى نداءٌ كضحكِ الصبيِّ الغريرْ**
**كخفق الأماني كنجوى غدير شذيِّ الصَّدى زنبقيِّ الخرِيرْ**[1]

إن سلسلةَ الصور التشبيهية ، في تداعيها لرسم مشهد النداء المتناهي إلى الشاعر ، تضعُنا بين يدي مجموعة من الألفاظ المتجاوبة ، لتقيم معادلةً تراسليَّةً متعانقة مع الدلالة التشخيصيَّة لأطراف التشبيه ، بحيث يتنوعُ التراسلُ في كلِّ مّرةٍ ، بمقتضى أثرِ الصورة في الشعور ، و ذلكَ في البيت الثاني :

نجوى غدير . شذّي الصدى . زنبقّي الخرير

**سمعي ← بصري ← شمي ← صوتي ← شمي ← سمعي**

و في القصيدة ذاتها تتداخلُ الصوُر التراسلية ، في اللوحات الاستعارية لدى خطاب الشاعر " لابنة العم" في تكثيف فني لتجاوب الصورة يقول :

**أنا شاعر يا " ابنة العم " لي من الحبِّ نبٌع شهيٌّ غزيرْ**
**و شعٌر رقيقٌ كحلمِ الصباحِ على ُقلِ الياسمين المطيْر**[2]

---

[1] . المصدر نفسه , ص :316

[2] . المصدر نفسه ص :318

لا شكَّ أنَّ انتزاع الياسمين حاسةَ البصر ( المقل ) على هذا النحو ، و هو الكائنُ الشمّي بالدرجة الأولى ، و كذا اكتساؤه صفةَ ( المطير) ، على ما في هذه الصفة من العمق الذي يسترعي الذهن ، لهو مما يقوي أثر التراسل في المشهد كله و يعطيه جمالية التصوير البياني .

إنَّ توظيف الصورة التراسلية ، على هذا الشكل من التجاور الشديد للحواس ، فيما يسميه **رينيه ويليك** ( التزامن الحسي ) واحدة من أهمِّ الوسائل الفنية للإيحاء ، و ربما دفع إليه ما نعرفه عن الشاعر من قصور في إدراكه البصري ، و هو ما يتضح في تفسير ويليك لهذه الظاهرة إذ يرى «أن هذه الخاصة تعد من الناحية الفيزيولوجية ، شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر و الأحمر ، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي للإنسان غير قادر نسبيًّا على التفريق بين الإحساسات ، و على أي حال ، فغالبا ما يكون التزامن الحسي تقنية أدبية شكلاً من التحول المجازي ، أو هو التعبير الأسلوبي عن اتجاه ميتافيزيقي جمالّي نحو الحياة »[1].

## 2 . الصورة التجسيدية :

من وسائل التشكيل ، و بناء الصورة في الشعر ملمح التجسيد، أو التشخيص ، و ذلك بأن يخلع الشاعر على مابين يديه من الجمادات صفات ، و أفعالاً ينفرد بها في الأصل الكائن الحي ، فإذا أضفيَتْ إلى ما سواه من غير الأحياء حمل ذلك على وجه المجاز من باب التجسيم و انتهاك مألوف اللغة بإعادة نسبة الأفعال إلى غير فاعليها في الحقيقة ، و استعارة صفات ثم إلحاقها بأسماء لا تقبلها في الواقع فيحدث بذلك « تصور الحياة فيما لا حياة له »[2] .

[1] . رينيه ويليك و أوستن وارين , نظرية الأدب ، (تر) محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، ط سنة 1987 ، ص : 85 ، 86

[2] . محمد النويهي , ثقافة الناقد الأدبي ، دار الفكر ، ط 3 ، 1996 ، ص : 249

يكون الشاعر بهذا الإجراء قد أعاد تشكيل اللغة في معانيها ، و ووجوه إسنادها ،بسبب ما « تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات ، و بها تحدث إذابةٌ لعناصر الواقع ، ليعاَد تركيبها من جديد ، و هي في هذا التركيب الجديد كأنها منحتْ تجانسًا كانت تفقده ، و هي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطَها الرتيبة ، و بهذا تضيف وجوًد جديداً »[1] .

و من الجدير أن ندركَ ما للصورة التشخيصية من قدرة على تفجير اللغة ، أو غسلها بتجديد وحداتها ، «حيث نجد الشاعَر يستعيُن على تشكيلها بكل وسائل الإحساس البشري المبصرة ، و المصغية ، و المتذوقة ، و المتأملة ، كما تمزج بين الكون ، و الطبيعة ، و بين المادي ، و المعنوي ، و بين رهافة الشعور و واقع الحياة »[2] لتغدو اللغة المصورة لديه طابعا عامًّا قائًما على التجاوز في العلاقات ، و الوظائف مولًدا للدلالات اللغوية الجديدة .

و قيمةُ الصورة التجسيدية ، أو التشخيصية في اللوحة الشعرية تتجلى في إضفائها لوناً من الحركة ، و الحيوية التي تبعث الأشياء من جمودها ، و تخلع عليها دفقة من الحيوية ، فعملُ الشاعر إنما يقوم على «خلع الحياة على المواد الجامدة ، و الظواهر الطبيعية ، و الانفعالات الوجدانية ، و هذه الحياة قد ترتقي ، فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد ، و الظواهر ، و الانفعالات ، و تهب لهذه الأشياء كلِّها عواطفَ آدميةً ، و خلجات إنسانية تشارك بها الآدميين ، و تأخذُ منهم ، و تعطي ، و تتبدى لهم في شتى الملابسات ، و تجعلهم يحسُّون الحياة في كل شيء تقع عليه العين ، أو يتلبَّس به الحس فيأنسون بهذا الوجود ، أو يرهبونه في حساسية ، و إرهاف »[3].

للبردوني على هذا المحور الفني ، من التصوير مجالٌ فسيٌح من التمظهر التشخيصّي لكائناته اللغوية مع ما تشتمل عليه في بعض الأحيان من تجاوب لمواقف الذات ، بانفعالاتها المختلفة ، و عبر كافة

---

[1] . يوسف أبو العبدوس . الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، عمان , ط 1، 1997، ص: 8

[2] . طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة . دار نوبار للطباعة , القاهرة ، ط 1، سنة 2000, ص : 207

[3] . سيد قطب , التصوير الفني في القرآن , دار الشروق ،بيروت ، ط 6، 1980، ص : 61

تجلياتها ، و الشاعر في كلِّ ذلك يرنو « ببصيرته الحادَّة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان ، و أشكال فيقتنصها ، و يكشف نقاب الحسّ عنها ، و بذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة ، و فتنة »[1].

يخلُع البردوني على كائناته الشعرية حياةً تمنحها وجوداً مختلفًا ، إذ عبرَ ملمح التشخيص يتم له «إضفاءُ صفات ، و ميزات الكائن الحي ، و مشاعره على الأشياء المادية »[2]، فتستحيل ناطقةً مؤثرة ، و متأثرة ، تتفاعل مع الشاعر في تجربته ، و تعادل همومه ، و آماله ، و تهيمن على صوره بحركتها ، و فاعليتها ففي قصيدة ( فاتحة ) من مجموعته " مدينة الغد" يمارس الشاعر لعبته مع اللغة ، و الصورة في تجسيم يسمو على واقع الأشياء ، و في انحراف عن النسق المألوف ، نتأمل قوله:

**يا صمتُ ما أحناكَ لو تستطِعْ — تلفُّني ، أو أنَّني أستطيعْ**
**لكنَّ شيئًا داخِلي يلتظي، — فيخفق الثلجُ ، و يظَمى الربيعْ**
**يبكي ، يغنّي يجتدي سامعا — و هو المغني ، و الصدى والسميعْ**
**يهذي فيجثو الليل في أضلعي — يشوي هزيعا، أو يدمي هزيعْ**
**و تطبخ الشهب رماد الضحى — و تطحن الريح عشَايا الصَّقيعْ**
**و يلهثُ الصبحُ كمهجورةٍ — يجتاح نهدَيها خيال الضجيعْ**[3]

في الأبيات ، و هي مما كتبه الشاعُر على مشارف الأربعين ، إيقاعٌ خاص للصورة ، و كأن الشاعر في هذه الفترة بالذات من سنة 1968 قد أفادَ من ثورة التفعيلة ما نراه من توتر حادٍّ ،و خصب في العبارة ، فإذا لغتُه « عندئذ نجدُ عباراتٍ محتشدةً مثل يخفق الثلج ، و يشوي هزيعا ، و تطبخ الشهب ، و يجتاح نهديها خيال ، حيث تلتقي كلماتٌ ما كان لها أن تتآلفَ من قبلُ ، في مزاوجات جديدة ، تكشف عن منظور مغاير للأشياء ، علينا أن نتذكَر أنه لا يصفُ بهذه الجمل مشاهد خارجية في الطبيعة

[1]. ماجد فخري ، أبعاد التجربة الأدبية ، دار النهار ، بيروت 1980, ص : 145

[2]. محمد منال عبد اللطيف ، الخطاب في الشعر ، دار البركة للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1، 2003، ص : 59

[3]. عبد الله البردوني . مدينة الغد ، دار الحداثة ، بيروت لبنان ، الطبعة العاشرة 1986, ص:7

، أوالحياة ، إنه يجسد حالتَه الداخلية ، في مشروعه الشعري للتعبير عما يتلظى في قرارة روحه ، حيث لا يقوى على الصمت ، و لا يستطيعُ المضيَّ في الكلام بالوتيرة ذاتها ، تحتدم الأضداد عنده فيبكي ، و يغني في آن واحد ، يلتمس السامع ، و هو المنشد ، و الصدى ، و السميع في انخطافة واحدة »[1]

**3 . الصورة التشبيهية و الاستعارية :**

تتكئ الصورةُ عند عبد الله البردوني على التصوير الشعري ، أو البياني مشتملاً على الاستعارة ، و التشبيه ؛ إذ هما على الأغلب مِن أهّم أدوات التشكيل ، و يتحقق للخطاب الشعري بهما شعرية الصورة ، و قد جعل عبد القاهر الجرجاني من مقدمات الحديث عن أدوات التصوير « القول على التشبيه ، و التمثيل و الاستعارة ، فإنَّ هذه أصولٌ كبيرةٌ ، كأنَّ جلَّ محاسن الكلام . إن لم نقل كلها . متفرعة عنها و راجعة إليها ، و كأنها أقطابٌ تدور عليها المعاني في متصرفاتها ، و أقطار تحيط بها من جهاتها »[2] .

**. الصورة التشبيهية :**

للصورة التشبيهية في شعر البردوني وضع يتجاوُز توظيفَها المعتاَد في الموروث الشعري ، و قد تعامل الشاعُر معه على نحو لا ينأى كثيراً عن طريقة المبصرين ، و التشبيه « ضربٌ من الصور القائم في مكوناته على مفهوم التجاور ، فالمشبه مجاور للمشبه به يجمع بينهما وجه أشبه هو نقطة تقاطع ، و تجاور بين مجالين مختلفين ينتميان إليهما »[3].

و التشبيه في شعره أنماط مختلفة ، من حيث توافُره على عناصره ، و من حيث أنواعُه من تمثيل ، و غير تمثيل ، ففي صوره تنوُّعٌ شديدٌ ، « فقد تكتمل البنية اللغوية الشكلية للتشبيه ، أو تقتصُر على

[1] . صلاح فضل . جماليات الحرية في الشعر ، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط1 2005 , ص 48

[2] . عبد القاهر الجرجاني , أسرار البلاغة ، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ,ط (د ت) ص: 27

[3] .شعبان بن بوبكر , شعرية الأرض في شعر حسين العوري , الحياة الثقافية عدد185,تونس سبتمبر 2007، ص: 41

العنصرين الأساسيين ، أو على ثلاثة عناصر ، كأنْ ينصَّ على الصفة المشتركة ، أو أداة التشبيه ، و كل ذلك يرتبطُ بأجواء الشاعر ، و انفعالاته ، فقد يفيض أحيانًا في الطرف المشبه ، أو في الطرف الآخر المشبه به ، و قد يسلكُ سبيلا غير مباشرة ،أو مركبة »[1] مما يستدعي وقوفًا متمعنًا لفهم آليات التصوير التشبيهي لديه .

يتوالى التشبيهُ في بعض المواقع ليلوِّنَ الخطاب الشعريَّ بمقاربات متجاورة ، تستحضر أدواتِ التشبيه ، و أحيانًا تطرحها لتخرجِ إلى التشبيه البليغ ، و ربما اعتمدَ الشاعُر تكرَار الأداة الواحدة في البيت مرتين ، و خلع ذلك على التركيب نغمًا خاصًّا يقول البردُّوني في ( نار و قلب ) :

**يا ابنة الحسنِ ، و الجمالِ المدلَّل          أنتِ أحلى من الجمال ، و أجملْ**

**و كأنَّ الحياة فيك ابتسام          و كأنَّ الخلودَ فيك ممثَّل**

**كل حرف من لفظك الحلو فردو          سٌ نديٌّ ، و سلسبيلٌ مسلسْل**

**كلما قلت رف من فمك الفجُر          و غنى الربيع بالعطرِ ، و اخضّل**

**أنت فجٌر معطر ، و ربيعٌ          و أنا البلبلُ الكئيبُ المبلبَلْ**

**أنت في كل نابضٍ من عروقي          وتر عاشقٌ ، و لحْن مرتَّل**

**كلما استنطقت معانيك شعري          أرعد القلب بالنشيد ، و جلجْل**

**و انتزفتُ اللحونَ من غَور أغَوا          رِي كأني أذوبُ منْ كلِّ مفصَلْ[2]**

للتشبيه فوق وظيفةِ المقارنة دلالة الوصف ، و بيانُ طبيعة الموصوف ، من خلالِ عنصر المشبه به، « فنحُن حين نعمد إلى تشبيهِ شيٍء بشيء ، إنما نعقد بينهما نوعًا من المقارنة في الظاهر ، و هي مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر ، و إنما ترمي إلى وصف أحدهما بما اتصف به

[1] . رابح بن خوية , جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة ، نقلا عن جماليات الأسلوب لفايز الداية , الصورة في الأدب العربي , دار الفكر ، دمشق ، ط : 2, 1416هـ . 1996م , ص : 73

[2] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية . ج 1, ص 66

الآخر »[1] ، فالبردوني في تشبيهه الحياةَ هنا بالابتسام ، إنما ينزع إلى وصف ما عليه حياته من الحبور ، و النشوة حال نظره للموصوف الذي أحال حياتَه ابتساماً ، و الشاعُر في هذه المجموعة المتوالية من التشبيهات حرصَ على ذكر ركْنَي التشبيه : (المشبه و المشبه به) ، عدا ما ورد في آخر بيت ، و لم يجدْ حاجةً إلى إيراد أوجه المشابهات ، و إنْ هو عمدَ إلى وصف ركني التشبيه ، في كل مرة لإنارة مشهد المشابهة : ( لفظك الحلو _ سلسبيل مسلسل _ فجر معطر _ البلبل الكئيب _ وتر عاشق _ لحن مرتل ) .

يتضح من خلال سلسلة التشبيهات الفارطة ولُع الشاعر بالاستعارة المجسمة ، حتى نراه يتداخل مع الجملة التشبيهية ، في ائتلاف رشيق ، فتارةً يتعالق معها من جهة المشبه ( لفظك الحلو) ، و تارة يلتقي معها في استنطاق المشبه به ، من نحو ( وتر عاشق ) ، و هذا الجمع بين التشبيه ، و الصورة الاستعارية مع ما بينهما من تماشج في الطبيعة ، يخلق نسيجًا متراكباً من التجاوز ، و التجاوُز يترك في اللغة بعدا انتهاكيًّا تفاعلياً على صعيد الصورة ، كما يخلق نمطًا من التكثيف الدلالي ، حتى لا يكاد يبقى للتعبير الواقعي ، و المنطقي من مجتلَى ، و حتى تملكَ لغةُ التجاوز ناصيةَ الأسلُوب .

إن التشبيهَ البليغ في هذه المجموعة ، كما في القصيدة كلّها حضوٌر غالبٌ على مشاهد المقاربة بحيث يتأسَّس معه ذلك التواصل الشديد بين طرفي المشابهة :

كلُّ حرفٍ مْن لفظكَ الحلوِ فردوسٌ ...و سلسبيلٌ

أنتِ فجٌر ...و ربيٌع.

أنا البلبلُ .

أنتِ في كلِّ نابضٍ وتٌر ..و لحٌن مرتٌّ ) .

[1] . شفيع السيد . التعبير البياني , رؤية بلاغية نقدية , دار الفكر العربي القاهرة ط 4 سنة 1995

هذه البنى التشبيهية ، يتم فيها تشبيهُ المعنويِّ بالمحسوس مرةً ، و المحسوس بالمعنوي مرةً أخرى على أنَّ ما تبينه الصور الجزئية ، يظلُّ انعكاسًا نفسيًّا لوجدان الشاعر ، ورؤيته لما حوله رؤية نفسية تتراءى في مراياها لوحات الوجود كما يخيلها السمع ، و الملمس المتاَحان لطوق الشاعر في تحسس الموجودات، وبما يبلغُه خيالُ الشاعر ، طالما أنه الملكةُ التي يستطيع بها الأدباءُ أن يؤلفوا صورهم ».[1]

و ينفرُد البيتُ الأخيرُ في المجموعة بطابع التمثيل ، بحيث يقوم على اختيار المشبه ، و المشبه به على صورة مركبة :

**و انتزفتُ اللحونَ منْ غورِ أغْوا    رِي كأني أذوبُ من كلِّ مفصَلْ**[2]

فالشاعر ههنا يؤثر التشبيه التمثيلي في توصيف استحضار الخاطر الشعري، فكأنه الوحي ينتزعُ من بين أطوائه انتزاعًا ، أو كأنه الروح تغادر جسدَه ، فتتذاوب لها أعضاؤه .كلُّ ذلك في مشهدٍ يمتاح من المعنويّ أكثر من تمثله لما هو محسوس ، حتى ليستدعي البيت من القارئ إمعانًا للوقوف على جمالية المشهد ، و بلاغة التشبيه المتعدّد ؛ إذْ إنَّ « أشدَّ أنواع التشبيه حاجة إلى التفكير ، و إعمال الذهن ، و الروية ، ما كان كّل من طرفيه ، ووجه الشبه فيه صورة مركبة من عناصر متعددة ».[3]

و لعلَّ التشبيهَ التمثيليَّ يُغري البردوني بما اشتمَل عليه ،من سحر التعدد ، في رسم المشاهد ، و إضفاء الحركة الفعلية في جسد الخطابِ حتى نراه يبني منه صيغًا متوالياتٍ ، من الصور التشبيهية العميقة في دلالاتها النفسية :

**و فتونٌ يهزُّ شعري كما هزَّ النَّـ    سيُم البلبلُ زهراً مبلْل**
**و ألاقيكِ في ضميري كما لاقى الـ    فُم المستهام أشهى مقبَّلْ**[4]

[1]. شوقي ضيف , في النقد الأدبي , ص 167
[2]. عبد الله البردوني ، ديوان عبد الله البردوني ، ص: 66
[3]. عبد العزيز عتيق . في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية , بيروت ، سنة 1972 ، ص : 78
[4]. عبد الله البردوني ، ديوان عبد الله البردوني ،ج1 ص: 67

تعكس الصورتان التشبيهيتان تجربةَ الشاعر ، و تنضَحان بعمق تجربة الحب ، و امتزاجها على نحو عبّرتجربة الكتابة الشعرية كواحدة من مواقف الذهول الإنساني ّ ، و يطرح الشاعر ههنا وظيفةً أساسيةً للتشبيه ، تقومُ على مقاربة المعنويّ بالمحسوس سعيًا لإمساك لحظة الإبداع الشعري ، و العاطفة المشبوبة بما يضارعها مما يقترب من إحساس الشاعر .

و الواضحُ أنَّ الشاعَر قد تخير من أدوات التشبيه حرفي (كأنَّ و الكاف ) ، حتى لقد سيطرتا على أساليب التشبيه الستة ، حاضرة الأداة في القصيدة ، و هي في سياق الجمل منسجمة مع النظام الصوتي السائد للحروف ، حتى كأنَّ البردوني لم يشأ أن يتدخل التشبيه بإحداث تغيير على ما يتجاوب في لأبيات من أصداء للكاف بفعل الأداة ، ننظر مثلاً :

**و كأنَّ الحيـاةَ فيكِ ابتسامٍ وكأنَّ الخلودَ فيكِ ممثَّلْ**

و انظْر :

**و انتزفتُ اللحونَ من غَور أغَوا رِي كأني أذوبُ منْ كلِّ مفصَلْ**[1]

و كذلك :

**و فؤادي يحنُّ في صدريَ الدا مي كما حنَّ في القيـود المكبّلْ**

إن استعمالَ الشاعر لأداتي ( الكاف ، و كأن ) في عمليات التشبيه ، لهو توجُّه خادم لموسيقى النص فوق كونه وسيلة لتقوية بنية التركيب لانفتاح كلِّ حرفٍ منهما على جملة تامة العناصر ، و هذا مما يعزز طاقة التشبيه لديه، و شيء آخر ينبغي التنويه به لدى الشاعر ، و هو نزوعُه في كلِّ مرة إلى تخير المشبه به من الملموسات ، أو المشمومات ، أو المسموعات دونَ الصور البصرية في قطاع كبير من الصور التشبيهية ، و مرّد ذلك إلى قصور من الشاعر ذاته عن تبين حقيقة المرئيات لما به من كفّ البصر ، فها هو يصف الربيع ، و سحره الأخاذ ، و قد غمر الأرضَ بشعاعه ، و تغريد عصافيره نراه يسوق تشبيهاتِه في (سحر الربيع ) على المنوال الذي ذكرنا آنفاً :

---

[1] . المصدر السابق, ص 66

فكأنَّ الجوَّ عزفٌ مسكِرٌ و الحياةُ الغضةُ المِمراحُ سكَرى
و الرياحينُ شذياتُ الغنا تبعثُ اللحنَ مع الأنسامِ عطَرا
و كأنَّ الروضَ في بهجتهِ شاعِرٌ يبتكِرُ الأنغامَ زهَرا
و كأنَّ الوردَ في أشواكِه مهجٌ أذكى عليهَا الحبُّ جمَرا
و كأن الفجرَ في زهرِ الرُّبا قُبلةٌ عطريَّةُ الأنفاسِ حرَّى[1]

لو رصدنا نوعَ المشبه في الأساليب الواردة في هذه المجموعة ، لعثرنا عن أنَّ حظَّها من البصر قليل بينما تم للشاعر تخيلها ، و تحسّسها بما أوتي مما سوى الرؤية البصرية :

| المشبه | المشبه به | نمط المشبه به |
|---|---|---|
| الجوّ | عزف | مدرك سمعي |
| الروض | شاعر يبتكر الأنغام | مدرك بصري + سمعي |
| الورد في أشواكه | مهجة أذكى عليها الحب جمرا | معنوي + لمسي |
| الفجر في زهر الربا | قبلة عطرية | لمسي + شمي |

من الدالِّ جدًّا نزوع الشاعر إلى الاستعاضة عما هو مشاهد في الصور التشبيهية بما يحسه خارج نطاق البصر ، و هو في كل ذلك يقوي طاقة التشبيه لديه بالاستعارات اللطيفة التي تضيء المشهد حتى

[1] . عبد الله البردوني . المصدر السابق. ص : 71 و 72

كأنّ ما يرمي إليه من تشبيهات واقف عليه عياناً ، و هذا مما أوتي الشاعر من قدرة على صناعة الصورة التشبيهية في غيبة المرجع البياني للمشبه به المبصر دون أن يوهن ذلك من قوة التأثير «فأثر العمى هنا إبداعي ، نور خفي يستضيء به الشاعر في رسم صوره ، و تلوينها ، و تمييز لمساتها »[1].

و في ظلّ حشد الشاعر لجملة الوسائط الفنيّة لصناعة التشبيه ، في غيبة القوة البصرية ، نسجل احتفاءه بالخيال الحركي ، أو الصور الحركية ، كما يسميها **نعيم اليافي** حين يميّز بينها ، و بين المتحركة بقوله : « إنَّ الأولى حركة في الخيال ، أما الثانية ، فحركة في الخارج ، و بكلمة أخرى الأولى تحريك للموضوع الذي يملك حركة في حين أنَّ الثانية رصد لحركة الجسم المتحرك »[2].

و هكذا يُوغُ البرّدوني إلى توجيه فاعلية التخييل نحو تحريك الأشياء ، بشكلٍ لا يمتدّ إلى ظواهر ما هي عليه ، و إنما من وحي روحه ، و خاطره السانح ، و كذلك الفنان من شأنه أن « يمتاز أولا ، و قبل كلِّ شيء بأنه صاحب خيال ، أو متخيل يقبس النار من روحه ليضيء بها الأشياء ، و يعكس المشاعر على باطنه لتعود ، فتنير الحياة ، فالخيال الخصب عند الفنان هو الذي يوحي إليه بترجمة المظاهر الطبيعية في صورة أشعار منظومة ، و ترانيم حيّة ، و فعل الخيال إنما يظهر حقيقة في عملية الاختيار بين الأشياء التي يتجاوب معها ، و الأحداث التي ينفعل لها »[3].

و للتشبيهات في شعر البردوني عنَقٌ فسيح في التخيل ، يشي بطبيعة الصورة الحركية لديه من ذلك ما نعثر عليه في قصيدة ( بعد الضياع ) أين يمضي الشاعر في بثِّ ما آلت إليه نفسُه التائهة المتخبطة بين اليأس ، و الرجاء بين رغبة جامحة في الحياة ، و فترة جانحة إلى الفناء ، و لكنه جنوح لا يخلو من توثب ، وحركة يرسمها الشاعر في لوحات تشبيهية ن متقابلة ، تعكس ذلك التخبط ، و حرارته :

**إلى من أسير أهاض المسيْر          قوايَ و أدَمى جناحي الكسيْر**

---

[1] . أحمد عبد الحميد اسماعيل , البردوني حياته و شعره ، ص : 41

[2] . نعيم اليافي . تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث . ص 168

[3] . عبد الفتاح الديدي , الخيال الحركي في الأدب النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1990 ، ص : 25

**فكنت كفرخ أضاع الجناَح و تدعوه أشواقه أن يطيْر**
**و لي أمنيات كزهر القبور يموت ، و يرعشُه الزمهرير**
**أجر خطاي ، فأخشى العِثاَر و تجتاحني رغبة كالسعيْر**
**فحينا أهب كطفل لعوبٍ، و حيناً أدبُّ كشيخٍ حسيْر**
**و آونةً أرتمي في الجراح كما يرتمي في القيود الأسيْر**
**و تدفعُني وحشةُ الذكرياتِ ، و تثْني خُطايَ طيُوفُ المصيْر**[1]

تتدفق الأجواءالُنفسية للشاعر من خلال حزمة من الجمل الفعلية التي تضيءُ المشهَد الوجدانيَّ المضطرب في سلسلة من الأفعال المتقابلة :

كفرخٍ أضاع الجناح ..... تدعوه أشواقه أن يطيرَ

كزهر القبور يموتُ ...... ، و يرعشه الزمهرير

أجر خطاي ، أخشى العثَار ... تجتاحني رغبة كالسعير

أهب كطفل ...أدب كشيخ

أرتمي في الجراح .... كما يرتمي في القيودِ الأسير

تتداعى جملة من الأفعال لترسم مواقفَ الضياع النفسي ، وفق صورٍ ، تحمل دلالا الفناء ( أضاع ، يموت أجر ، أخشى، أدبّ ، أرتمي ) ، ليقبض المشهد التخيلي على أنماط من الذوبان ، و اللاحضور بعد مقاساة التجربة ، لتترى على الناصية الأخرى زمرة من الأفعال ، تدفع بالشاعر إلى التماسك النفسي من ذلك ( تدعو ، يطير ، يرعش ، أهبّ) ، و يأتي التشبيه بوصفه لحمةً ، تصل بين تلك الحالات الوجدانية المتقابلة بما يعطي وضًعا قاًّرا للشاعر رغم تأرجحه ، و عدم قدرته على الثبات ، و قد استعانَ لوصف كلِّ ذلك بالحركة الفعلية في الصورة ، و في المقاربة التشبيهية ، و إنْ حملت تنوعا في مسار تلك الحركة .

[1] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني , مج 1 , ص :315

و من بين الوسائط التي اتكأ عليها الشاعُر في تلوين تشبيهاته ، ما يتناهى إلينا من صوره الصوتية التي تخيم على كم هائل من المقاربات التشبيهية ، كبديل عن الصور البصرية حيث يغدو المعجم الصوتي واحدًا من العلامات البارزة على شعرية التشبيه لديه ، ننظر إلى قصيدة ( أمٌّ في رحلة ) ، و فيها :

**هل هذا طفلُك ، و اقتربَتْ كالطفل تناغي ، و تنادي**

**طفلي ، هل أعجب سيدتي ؟ حلو كهدايا الأعيادِ**[1]

و ضْمن حواريَّة يسيطُر فيها معجم الصوت الطبيعي ، و البشري تتوالى الأبياتُ بمثل :

**فتحاكي لثغته الخجلى و تغمِّم كالنبع الشادي**[2]

و أيضاً :

**شكل حلوٌ ، ما أجمله كالطيف كأطيار الوادي**

**كالحب كدغدغة الذكرى كالحلم ، كهمس الميعاد**

**و تمدُّ إليَّ ملامحه فرحي ، و عذاب الميلاد**

**زهْوِي بالحمل كجاراتي صرخات المهد، وإجهادِي**[3]

لا شك أنَّ كلماتٍ مثَل( تناغي ، تنادي ، تغمم ، الشادي ، أطيار الوادي ، همس ، صرخات ) ، درجات من الصوت ، و أنواع منه تتقاسمها الأحياء ، و في جملتها ما يكون طبيعة المشبه به عند البردوني ، و الذي يستمدُّ إيحاء الصورة ، و بيانها من الأصوات المتناهية إلى سمع الشاعر أشدّ مما يكون قد أدركه بحاسة بصره .

**. الصورة الاستعارية :**

---

[1] . المصدر السابق ص : 515

[2] . المصدر نفسه ص : 515

[3] المصدر نفسه ص : 516

كونُ البردوني الشعريّ عالم من الاستعارات ، و على الرغم من احتفائه بالتشبيه بوصفه عنصًرا من أهم عناصر الشعرية البلاغية لديه، إلا أنَّ الاستعارةَ في خطابه تشكّل لونًا بارزًا للتصوير الفني بكافة أشكالها ، و غاياتها الجمالية، و الدلالية .

و الاستعارةُ في حقيقتها تلتقي مع التشبيه في اشتمالها على أحدِ طرفيه ؛ إذ هي « مجاز لغوي لكلمة استعملت في غير معناها الحقيقي ، و تتضمن تشبيهًا حذف منه لفظُ المشبه به ، ليقوم مقامه بادعاء أن المشبهَ به هو عين المشبه ، أو إحلال حدٍّ ، أو لفظ محلَّ حد ، أو لفظ آخر قي بنية النص »[1] ، و تقوم الاستعارة على نظام جديدٍ ، من الربط بين العناصر الموجودة في الكون ، و على رأسها الإنسان على أساس ما يكون بين تلك العناصر من وشائج غير ظاهرة ، و لكنها مكنونة لا يقف عليها إلا الشاعر بقدرته على التخيل الفاعل ، و همه في « البحث عن أوجهِ التجانس الكوني الخبيء في طبائع الأشياء ، من نافذة الرؤية الخاصة للشاعر التي فرضتها التجربة الشعورية »[2].

يشكل المشبه في خطاب البردوني بتركيبه الإسناديّ ، في كل مرة بُنى استعارية ، تقوم على إسناد الفعل إلى ما ليس له ، لتحقيق غاية الإيحاء بالمعنى المراد على سبيل الاستعارة المكنية ، وهي كما عرفها **السكاكي** « أن تذكر المشبه ، و تريد به المشبه به دالاً على ذلك ، بنصب قرينة تنصبها ، و هي أن تنسب إليه ، و تضيف شيئًا من لوازم المشبه به المساوية ، مثل أن تشبه المنيَّةَ بالسبع ، ثم تفردها بالذكر مضيفًا إليها على سبيل الاستعارة التخييلية ، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له ليكون قرينة على المراد ، فتقول : مخالب المنية نشبتْ بفلان . طاوياً لذكر المشبه به ، و هو قولك الشبيه بالسبع »[3].

[1] .سمير حجازي ، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة ، القاهرة ، (دط) ، (دت ، ص) : 128

[2] . عدنان حسين قاسم , التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، مصر ، دط ، دت ص : 130

[3] . أبو يعقوب السكاكي , مفتاح العلوم , تح نعيم زرزور , دار الكتب العلمية ، بيروت , 1983، ص: 378 و 379

نقفُ على أمثلة من ذلك في قصيدة ( صديق الرياح ) ، و فيها عرض لتجربة ذلك النوع من الرجال الذين يستثمرون معاناة الشعوب في أتون حروبها للاتجار بالموت ، و اصطياد الربح من مظانه الشاقة فيها ، و ها هو يسوقُ استعاراتِه مستمدةً روحها من مداد التشبيهات يقول واصفاً :

**على وجهِهِ ترسُبُ الحشْرَجاتُ — و تطفو قُبُورٌ بلا أضْرِحهْ**

**و يجترُّه من وراءِ السراب — أسًى يرتدي صبغةً مُفرَحهْ**

**فيجتاح تلاً شواه الحريقُ — و تلاً دُخانُ اللَّظى لوَّحهْ**

**و يغتالُ رابيةً مُمسيًا — و تأكلُهُ رَبوةٌ مصبِحَهْ**[1]

إنَّ استعارة الشاعر وصفَ الرسوب للحشرجات ، قائمٌ على تشبيهها بما هو مائي ، و حذف المشبه به مع استبقاء إحدى صفاته ، و كذلك قوله ( تطفُو قبور) ، فيه تشبيهٌ للقبور بما يقبل أن يلفظه الماء مما ليس فيه حياة ، و الشاعر في هاتين الاستعارتين ، و بهذا الوضع الإسنادي ، إنما أراد رسم صورة لصديق الرياح ، فإذا له وجهٌ غائر ، لا حياةَ فيه أقرب للموت منه لها .

كما استعانَ الشاعُر بالمشبه في البيت الثالث ، لتشكيل بنية استعارية أخرى لتلوين الشخصية الموصوفة على وجه المجاز ، فإذا به لفرط ما يرزح فيه ، غَدَا لقمة يلوكُها الأسى في موقف تفاعلي معتمد على علاقة المشابهة : " و يجترُّهُ منْ وراءِ السَّرابِ أسًى" ، فالاستعارةُ تشبيهٌ على وجهين , فمرةً يشبِه الإنسان باللقمة تُجترُّ ، و من وجه آخر يشبِّه الأَسى بالكائن يَجترّ ، في تداخل متعالق للصورة يحذف فيه المشبه به على الوجهين ، و يؤتى بما ينوب عنه .

و للدلالة على احتواء الزمن للإنسان ، و مضيه بين يديه منتقصًا من حياته بما لا يشاء تأتي بنية الاستعارة في الصدر ، و في العجز من البيت التالي متكئةً على التشخيص عبر صورتين متواليتين :

- يغتالرابيةً ممسياً : تشبيه الرابية بالإنسان مع حذف المشبه به ،و إيراد وصفه " الاغتيال "

[1] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني , مج 1 , ص : 449 و 450

. تأكله رابية مصبحْه: تشبيه الرابية بالكائن ثم حذف المشبه به ، و إيراد وصفه " الأكل "

إنّ لفظ الرابية في كلا الشطرين ( مفعولا و فاعلاً ) تحمل ملمحاً تجسيدياً بإضافة فعلَي المجاز بما يرشح مدلولاً محدًدا لانقضاء الزمن ، و فواته إمساء ً ، و إصباحاً .

هذا ، وللتشخيص عبر َ عمل الاستعارة حضوٌر كثيفٌ متدافٌع ، في هذه القصيدة ، يجري متوائًما مع علاقات المشابهة خاصة ً في تجسيد آثار الحرب ، وما يتركه رَهج (البسوس ) على الأشياء :

**و كان هناكَ سراج حزيٌن يئنُّ ، و نافذةٌ تسعُل**

**فأصغى الطريقُ إلى مسَمٍر كنعشٍ ينوء ُ بما يحمل ُ**

**و قال عجوزٌ سها الموت عنه على من ننوح ، و من نثكل ُ** [1]

لقد حفل السياق .كما نرى . بمجموعة من البنى الاستعارية المكنية ، في تأليفها تتقابل فيها أسماء تعود في أغلبها إلى الطبيعة ، فيما تسند إليها من الأفعال ، و الصفات ما يعود في أصله للإنسان ، و هكذا يتألف ما ملم يكن مؤتلفا قي المنطق هكذا :

محور الأسماء :

**سراٌج . نافذةٌ. الطريقُ. نعشٌ. الموتُ**

محور الأفعال و الصفات التشخيصية الاستعارية :

**حزيٌن. يئٌنُتسعل ُ . أصغَى. ينوء ُ. سَها**

على هذا النحو من التركيب بين ما لا يقبل مسوغًا للترابط في الأصل ، خارج المجاز يتم إنتاج الدلالة الجديدة على المحورين الساب قين ؛ إذ تندفُع اللغة نحو فضاءٍ جديدٍ من الخلق الشعري، تعد الاستعارة بابًا إليه حين لا تكتفي بأن تظل « مجرَد مقارنة تبين عن نقطة ما ، أو تشير إلى قاعدة ما

[1] . المصدر نفسه , ج 1 , ص :451

بإعادة تكوينها تكوينا جدّابا ، إنما تصبُح الاستعارةُ هي العنصر الذي لابدَّ منه لربط سياقين ربما يكونان بعيدين جدًّا ، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين »[1].

على أساس من هذا البناء للصورة ، تصبح شعرية التصوير نابعةً من التقريب بين المتباعدين ، و إنْ كان ما بينهما من التقارب لا تقفُ عليه النظرة السطحية ، و ربما كان ذلك ما أشار إليه " بيار ريفردي **Pierre reverdy** من أنه «كلما كانتِ العلاقاتُ بين الحقيقتين بعيدةً ، و صائبةً كانت الصورةُ أقوى ، و أدنى إلى التأثير الانفعالي ، و للحقيقة الشعرية »[2] .

## ب.الصورة الكلية :

لا يقف عملُ الخيال في بناء الصورة الشعرية عند بنيتها المفردة ، مع ما تؤديه من تأثيرات دلالية ، و جمالية ؛ إذ إنه بالإمكان الوقوف على أبعادها تلك بوصفها كلاًّ لا جزءاً ، و بالنظر إلى أنَّ النسقَ العام للنص الشعري الذي يقوم على التحام صوره الجزئية ، و تكاتفها لتشكيل الصورة المركبة ، أو الكلية التي تنتظم مقطعًا شعريًّا ، أو سياقًا ما في القصيدة ، و الشاعر إنما يلجأُ إلى تجاوز الوحدات الصغيرة للصورة بتعددها ، و رسم العلاقات التي تولد تواشجًا بينها ، رغبة منه في التمكين لبثه الشعوري على نحو أحفى بالمضمون .

يأتي الاهتمامُ بالصورة الكلية في إطار النَسق العام ، عندما « لا تسعفُ الصورة المفردة فكرة الشاعر ، و شحنته العاطفية تعبيراً عن مكنونات نفسه ، فنجدُه يلجأ إلى حشد الصورة المتكاثفة كي تقوم بمهمة التعبير الوافي عما يدور بخلده ، أو إفراغ شحنته الشعورية كاملة ، و ذلك بتعدد الصور التي تؤكدُ في الوقت نفسه الفكرة ، و تعزز وجوَها ، فيحقق بهذا اكتمال الصورة الكلية ، أو اكتمال الصورة

[1] . يوسف أبو العدوس . الاستعارة في النقد الأدبي الحديث , عمان ط 1. 1997. ص 8

[2] .Voir : **François Moreau** : Limage littéraire. Position du problème .société d édition d enseignement . superieur.paris.1982. p86

في المقطع »[1] ، و هذا ما نجُد له حضوًرا قويًّا في شعرنا الحديث ، حيث تتابُع الصور و تآزُرها ، و حيث نجُد الشاعَر « يحبُّ أن يجعَل صوَره جديدةً أولا ، ناقلة للتأثير ، مترابطة في مجموعها ، بحيثُ يكونُ منها صورة كبرى »[2] .

إنَّ أَثر الصورة من حيث كونُها كلاً من الصور المترابطة دلاليًّا في النسق ، يجعلنا نهتم للتركيب التصويري بوجه عام ، بل إنَّ « التعريفَ التركيّبي للصورة أشدُّ مَسَاًسا بطبيعتها اللغوية إذا تمت مقارنته بالوصف الدلالي ...إنَّ التركيب يهتُّم بضبط نوع العلاقة المتحققة بين اللفظة التصويرية ، و اللفظة التي تجاوُرها ( أي قرينتها ) »[3]، على أساس أنَّ الصورةَ بوجه ما « مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكْي يعبرَ عن انفعاله الخاص ، و الشاعر يستخدمُ اللغة استخداماً حيَن يحاولُ أن يحدثَ بين الألفاظ ارتباطاتٍ غيرَ مألوفة »[4] .

و في شعر البردوني تكتمُل الصوُر ، تتلاقى متعانقةً ، في المشهد الواحد ، تنسُج بنياتها الصغرى استعارات ، و تشبيهات موحيةً بكل زاوية تاركةً ظلالهَا على كلِّ معنى ، مما تتقَّراه نظرة الشاعر ، و لكنها تتضاُفر ، فيما بينها لتصنع اللوحة كاملةً بألوانٍ متنوعة ، ولكنها متجانسة ، و في قصيدته التي عنونها ( عند مجهولة ) من مجموعته مدينة الغد ، نتبين غاية الصورة الكلية ، حينما ترسم الوضع النفسي للشاعر منطبًعا على المكان ، فإذا به يكتسي مسحةَ الحزن ، و يتلّون به في كل المواقع التي يصورها الشاعر في تتابع شديد للمشاهد الحسية المشّخصة لحالة الخوف ، و التوّجس و الترقب :

**هذه الأمسيّةُ الكسلَى الغَريبَه — مَرِحٌ خابٍ ، و لذَّاتٌ كئِيبهْ**

**السقوفُ الخرسُ أيدٍ لا تُرى — و وراءَ البابِ أنفاسٌ مُرِيبَهْ**

**و الزوايا أذرع مجهولةٌ ، — و الكُوَى عينَا رقيبٍ أو رقيبَهْ**

1 . جمال يونس ، لغة الشعر عند سميح القاسم ، ص: 189

2 . إحسان عباس . فن الشعر . دار الشروق عمان الأردن , ط1، 1996، ص : 195

3 . محمد الولي , الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي , بيروت لبنان ، ط1 1990 ، ص : 25

4 . عبد الله التطاوي . الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ,القاهرة ، ( دت )، ص : 43

**ربما أخطأْتُ ، لكنْ قلقٌ يعترَيني ، واحتمالاتٌ قريبَ ـهْ** [1]

في إطار النسق تشكّل بنية الاستعارة ، و بنية التشبيه وجهًا واحدًا للبلاغ الشعري ، ضمن وحدة الصورة المركبة لتخلق انطباعًا لدى المتلقي عن وضع مأزومٍ يعيشُه الشاعر، و يشخّصه عبر هذه المتواليات :

| الصورة الجزئية | نوعها | دلالتها الصغرى | دلالة الصور في النسق |
|---|---|---|---|
| الأمسية الكسلى | استعارة مكنية | ثَقل الزمن | الإحساس العام بالكآبة و الخوف من المجهول |
| مرح خابٍ | استعارة مكنية | الإحساس باليأس | |
| لذات كئيبة | استعارة مكنية | الإحساس بالكآبة | |
| السقوف الخرس | استعارة مكنية | الوحشة | |
| أيد لا تُرى | استعارة مكنية | التوجس من الآخر | |
| أنفاس مريبه | استعارة مكنية | التوجس من الآخر | |
| الزوايا أذْرعٌ | تشبيه بليغ | التوجس و الخوف | |

[1] . عبد الله البردوني . مدينة الغد ، ص: 114

| | | | |
|---|---|---|---|
| كُوى عينَا رقيبٍ | تشبيه بليغ | التوجس و القلق | |

من الدالّ جدًّا أنّ الصورةَ المركبة التي تجمع أشتاتَ الدلالةِ في المقطع الشعري ، تحمل بؤرة مشتركةً ، لا تندُّ عن وصف الإحساس الذي يحيُق بالشاعر في لحظةٍ ما ، فقد وردتْ في الأبيات الآنفة «تعبيراً عن النفسية المأزومة التي لا تهدأ إلا بإفراغ سلسلة من الصور محتشدةً متجانسةً متواشجةً »[1].

والصلةُ بين الصورة ، و ما تجمعُه من أحاسيس، تمثل عند كثيرين شرطًا أساسًا للصدق الفني ، و مهاداً للتجربة الشعرية ، ذاتها ذلك « أنَّ الصورة الأدبية في النصّ ينبغي أن تكونَ تجسيدًا قويّ الصلة بالمشاعر التي تسيطر على النص كله ، و أن يكونَ التيأر الذي يرفلُها من داخَل العمل الأدبي نفسه ، فتصبُح بذلك دلالة على قوة هذا الشعور ، و عمقه ، فهي فورةٌ من فوراته الغنية التي تجسدت في صورة حسية قوية ، و كلما كانت الصورة أكثَر ارتباطًا بالشعورِ كانت أقوى صدقاً ، و أعلى فنًّا ، و كلما بعدتْ عن ذلك انقطع التيار الذي يمدُّها بالحيوية ، و الحياة »[2] .

و في موضع آخر من المجموعة الشعرية نفسِها ( مدينة الغد ) ،يستولي الزمُن على الصورة بتداعياته النفسية في إحدى القصائد التي جاءت بعنوان ( كاهن الحرف ) بحيثُ نشهد اكتظاظًا في حشد مكوِّنات الصورة المركبة ، يستدعي معه تنامياً للموقف، مَن الزمن الذي يقف الشاعر حياله في مشهد اليائس مما فيه ، أو مما يحمله لشاعر في زمن اللاشعر، أو حينما يتحوَّل إلى كاهن حرف هو أضعفُ من الحدث التي تنوءُ بها أغانيه :

**مَنْ تغنّي هنا ؟ و تبكي على مَا ؟      كلُّ شيءٍ لا يستحقُّ اهتمامَا**

**القضايا التي أهاجتْك أقوَى      مِنْ أغانيكَ من نُواحِ الأيامي**

---

[1] . رابح بن خوية , جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة . ص : 71

[2] .محمد عيد ، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية و الأدبية ، عالم الكتب ، القاهرة ،ط1 ، 1410هـ 1989م ، ص: 124

**خلف هذا الجدارِ تشدو و تبكِي          و الزوايا تندى أسًى ، و جُذاما**[1]

تترى الصور الجزئية بعد هذه الأبيات محملةً بتشخيص ، و تجسيد للزمن ككائن ، مجردٍ في ساعاته ، و ثوانيه ، و صباحاته ، و مساءاته ، و كلّ أحيانه ، لتجتمع كل البنى الاستعارية ، و التشبيهية ، و تتفاعل لرسم صورة الزمن ، زمن الشاعر في انطباعه على نفسه المشبوبة المتهالكة :

**هذهِ ساعةُ الجدَارِ كُسولٌ          ترجِعُ القهقَرى ، و تنْوي الأمَاما**

**و الثواني تهمِي صديدًا ، و شوكاً          و ستَهمي ، و ليسَ تدْري إلى ما ؟**

**و الحكايا رُؤى سجينٍ أقرُّوا          شنقَهُ بعدَ سجنٍ عشرينَ عامَا**

**و المحبَّاتُ ، و التلاقي رمادٌ          و الأغَاني برُدُ القبُورِ القدامَى**

**والصبيحَاتُ كاليتامى الحزانى          و الليالي كأمَّهات اليتامى**

**عبثاً تنشُدُ الكؤوسَ لتسلَى،          ماتَ سحُر الكؤوسِ ملَّ الندامَى**

**كلّ حينٍ ، و كل شبرٍ زحامٌ          منْ ركامِ الوحُول يتلو زحامَا**

**من تغني يا كاهِنَ الحرفِ ماذا ؟          هل سُعالُ الحروفِ يُشْجي الركَاما؟**[2]

في المقطع الشعري تصوير متنوع، مكتظ ، لنفس الشاعر في تأولها للزمن المثخن بتجربة اليأس ، ثمة إيقاعٌ نفسيٌّ متجاوب بين مفاصل الصورة ( ساعة الجدار كسول ، الثواني تهمي صديداً ، الحكايا رؤى ، المحبات ، و التلاقي رماد ، الأغاني برد القبور ...) ، و هي على اختلاف مشاهدها تأتلف في انتظامها للصورة الكبرى و«يظل يخيَّلُ إليك أنها صور مصطنعةٌ ، مغتصبةٌ افتراضية ألَّف الشاعر بينها تأليفاً ، و هي ليستْ منسجمةً ، أو متآلفةً في حقيقة الواقع ، إلاّ أن الجدَّة تطفو أبدًا من تلك الصور قاطعةً كلَّ صلةٍ برحمِ الصور القديمة المأثورة »[3] ذائبة في أتُون الصورة المركبة المجسمة لأعنف حالات التدابر مع الزمن .

1 . عبد الله البردوني . مدينة الغد . ص: 142

2 . المصدر السابق , ص : 142 و 143

3 . إيليا الحاوي . بدر شاكر السياب . الجزء الثاني . دار الكتاب اللبناني . بيروت ( د ت ) ، ص : 32

## 3.شعرية الرمز :

من خصوصيات الخطاب الشعري غناؤه بالرمز؛ إذ يعد محصلة لوحداته الدلالية ، مظهًرا جوهريًّا لتفاعل الصورة مفردة ، و مركبة ، هو تأليف بين ما يراه المبدع ، و يفكر فيه ، و بين ما يتصوره ، ذلك ما آثر **كروتشه** Benedetto Croce أن يعرِّفَ به الرمز ،حين قال بأنه « جمع خارجي اتفاقي بين واقعتين روحيتين هما المفهوم ، أو الفكرة من جهة ، و الصورة من جهة أخرى ، إنه جمع يفترض أن تشير فيه هذه الصورة إلى هذا المفهوم »[1] ، و لا غنى للشعر عن الرمز كنمط من التعبير الإيحائي الذي يتجافى المباشرة الواقعية التي تهدر نكهة الفن ؛ إذ إن لغة الشعر تحمل جمالها بارتفاعها عن الاستعمال المألوف ، و المعاني المبتذلة .

و الرمز يحمل دلالته من ذاته ، « فالكلمات التي تعد رموزًا لا نتعرف من خلالها على حركة نحو شيء آخر ، و لا من شيء آخر ، و إنما هي نابعة من ذاتها ، و يترتب على ذلك تمييزٌ آخر بين الإشارة و الرمز ، فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إثارتنا ، فهي لا تزال رمزًا ، أمَّا إذا فقدت هذه القدرة ، فإنها تتدهور ، و تصبح مجرَّد إشارة »[2] ، بحيث يمكن القول بأن الرمَز يحمل في طياته روحًا جديدةً لأنه يمتاح من تجربة الشاعر النفسية ، كما أنه يستمد إيحاءه عبر استدعاء ما هو قديم من خبراتنا .

«عندما يستخدمُ الشاعر كلمات مثل ( البحر ، الريح ، القمر، النجم ...الخ ، فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية ، و ربما كانت بعض هذه الدلالات . على . الأقل مشتركة بين معظم الناس ، و لكنَّ استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعريّ، ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات

[1] . بنديتو كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي دروبي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1964، ص 50 ، نقلاً عن أحمد محمود خليل ، النقد الجمالي ، رؤية في الشعر الجاهلي ، ص: 278

[2] . صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 1، سنة 1419هـ. 1998م ، ص : 306.

، أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، و ما لم يضف إلى ذلك أبعاداً جديدة، هي من كشفه الخاص ، فالرمز الشعري مرتبطٌ كلّ الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، و التي تمنح الأشياء مغزى خاصاً »[1] ، و ترتب حضورها في الخطاب الشعري وفق أهميتها في تلك التجربة ، و تعبيرها الأقرب عما تعالجه النفس من مشاعر .

« إن الرمَز ، وسيلةٌ إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر، عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية ، يثري بها لغته الشعرية ، و يجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد ، و الوصف من مشاعره ، و أحاسيسه ، و أبعاد رؤيته الشعرية المختلفة »[2] .

ينقسُم الرمز بحسب اعتبار الوظيفة أو الطبيعة ، و المصدر أقساماً مختلفة منها : « الرمز الشكلي و المعنوي و الإحالّي، و البسيط ، و المعقد ، و القريب ، و البعيد ، و المبتكر ، و المردَّد ، أو المتداول »[3] ، و بالإمكان تقسيمه إلى « خاص ، و عام على أن نميَز في رحاب الأول بين الشخصّي منه ، و الخاص ، فالشخصي صورة مغلقةٌ تظل أقرب ما تكون إلى السرِّ الذي يكمن بين الشاعر ، و تجربته ، أما الخاص، فألصق بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة »[4]

و من هذا المنظور لا يمكن إدراك مميزات الصورة الفنية عند البردوني ، و لا تحديد أبعادها الدلالية في الخطاب الشعري على وجه مكتملٍ، إلا بالوقوف على مدى توظيفه لبنياته توظيفا متجاوزاً ، و رمزيًّا ؛ إذ إنَّ تحولات دوال الخطاب من أهمِّ محددات الشعرية ، و مواضع الجمالية فيه نظًرا لإعادة تشكيل الصياغة على نحو يجدد خصوبة اللغة ، و يقفُز بها فوق مناطق الاستعمال ، و الاتصال البسيط ؛ لأنها « هي المقصودة بالتوصيل، و لكي تأخذَ اللغةُ هذه الحقيقة النقدية ، فإنها تحتاج إلى التخلص

1 . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر , ص : 172

2 . عبد الله الغواسلي المراكشي . قراءة في كتاب شعرية الغموض لعبد الكريم المجاهد مجلة آفاق أدبية، فاس , عدد 2، محرم 1428هـ يناير 2008م ص: 136

3 . نعيم اليافي . تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث, ص 230

4 . المرجع السابق، ص: 230.

من قوالبها الصارمة التي تحاصر إمكاناتها اللانهائية ، و ليس معنى التخلّص من القوالب التخلص من اللغوية ذاتها ، بل معناه التخلص من مستواها المألوف، الذي ينتج شعرية مسطحةً ، و التوجه بها إلى مناطق الانحراف و الانتهاك ، و العدول ، لتفجير أدبيتها الخبيئة فيها بالقوة إلى حيز التنفيذ الفعلي »[1].

لنا أن نصنف تجربة البردوني مع التشكيل الرمزيّ على صعيدين: أحدهما يقف مع الرمز في وحدته الكلية ، و الثاني ينظُر فيه للرمز على أساس حضوره الجزئي الهامشي ، ضمن الإطار العام ، و الرمز الكلّي «يكوِّنُ الإطار الذي يستوعب الرؤيةَ الشعريَّة في القصيدة ، أو النواة التي تتمحور حولها التجربة الشعرية بكل عناصرها ، و تسخُر لها جميع الوسائل الشعرية ، و معنى هذا أنَّ القصيدة تتكئ على رمز واحدٍ ، و تفعِّل كلَّ طاقاته ، و تستثير كلَّ إيحاءاته ، و تطلق كلَّ دلالاته ، و تستقطبُ جميع أبعاده ، و في هذه الحال يتحوَّل الرمُز إلى أداة فنية من أجل الأدوات التي تجسِّد الرؤية الشعرية ، و تبرز ملامحها »[2].

يبرز الرمُز كمكّون تصويريّ في قصائد البردوني لغاية التأثير في دلالة النص، من ناحية ، و لتحقيق الجمالية الفنية عبر الصورة ؛ إذ « تتحقق جمالية الصورة الرمزية من خلال الانسجام الحاصل بين الرمز ، و السياق النصّي »[3] ، وفي إطار الرمز الكلّي الذي يستغرقُ النص ، كفضاء للتشكيل نعثُر على توظيفات رمزية مختلفةٍ ، فمن بينها ما يعتمد على الرمز الإنساني ، كمصدر للصورة مع ما تتركه من ظلال إيحائية ، تستنطق النصَّ، كما هو الشأن في قصيدة (أبو تمام و عروبة اليوم) ، فإنَّ الشاعَر، و هو ينقلُ إلينا واقَع الأمة العربية، يلتفتُ إلى تاريخها ، و شخصياتها ، فينتقي واحدًا من كبار شعرائها ، ممن يشاركه تجربةَ الحرف ، و هو الشاعر (حبيب بن أوس الطائي ) ، و كان قد حمَل معه من قبل همَّ الأمة ، و فرح لانتصارها في وقعة عمورية ، و تغنى بفتح الفتوح في قصيدته التي مطلُعها :

---

[1]. محمد عبد المطلب . هكذا تكلم النص . ص: 219

[2]. رابح بن خوية . جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة , ص : 110.

[3]. ترمانيني خلود الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، رسالة دكتوراه ، جامعة حلب ، 2004 إشراف الدكتور : أحمد زياد محبك ، مخطوطة ، ص : 282

**السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتُبِ          في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ ، و اللعبِ**

يتواتُر اسم أبي تمام في متن القصيدة بلفظ " حبيب " أربع مرات على صورة منادى ، وورَدت كنيته بلفظ ( أبو تمام ) ثلاث مرات أولاها في البيت السادس ، غيرَ أنّ البيتين الأوليين من القصيدة كانا يشيان بالشخصية الرمزية المستدعاة ، من خلال عمل المعارضة لنص أبي تمام ، و ذلك في قول البردوني مفتتحاً :

**ما أصدقَ السيفَ ! إن لم ينْضِه الكذبُ          و أكذبَ السيفَ إنْ لم يصدُق الغضبُ**

**بيض الصفائح أهدى حين تحملها          أيدٍ إذا غلبتْ يعلو بها الغلبُ**[1]

و استدعاءُ أبي تمام في خطاب الشاعر . على ما يشتملُ من مظاهر التناص . يحمل دلالة التوق إلى زمن الانتصارات ، فشخصيةُ أبي تمام لم تعدْ صورةً لشاعر الحماسة ، و لا هي مختزلة في رجل البديع ، و الصنعة الشعرية ، و لكنَّها ترمُز إلى الواقع العربّي في عصر تقضَّى ليحّل محلّه زمن الانكسارات البغيض إلى نفس الشاعر ، فهو يصرح برمز أبي تمام ، كطرف يستدّر محاورته ليبث شجواه ملأى بالعجائب المحبطة للتاريخ العربي :

**ماذا جرى ..يا أبا تمَّامَ تسألُني          عفواً سأروي ..و لا تسألْ ..وما السَّببُ ؟**

**يدْمى السُّؤالُ حياءً حينَ نسألُهُ ،          كيف احتفتْ بالعدَى ( حيفَا ) ،أو ( النقبُ)؟**[2]

رمْز أبي تمام ، و هو يستغرقُ بمطارَحاته أبيات القصيدة ، يستولي على ظلال الإيحاء جميًعا ، ليعقد مقابلة مستمرة بين ألوية النصر ، و حاضر الهزيمة العربية ليلون الخطاب بثنائية زمانية ، و مكانية تطَّرد مع الشخصية الرمزية عبرَ دوال النص ، و مؤشراته ، و تستدعي معها المرحلة التاريخية بعناصرها الماضية ، و شخصياتها المشحونة بالرمز( المعتصم ، الأفشين ، الروم ..) ، وهي رموز تجُد ما يقابلها في التجربة العربية ، مع اختلاف في ردود الفعل ، و قيمة الموقف بين العصرين :

---

[1] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني , مج 1 , ص :624

[2] . المصدر نفسه , ص :624

**من ذا يلبِّي ؟ أما إصرارُ معتصمٍ كلاَّ ، و أخزَى من " الأفشينِ " ما صُلبُوا**

**اليومَ عادتْ علُوج الرومِ فاتحة و موطنُ العَربِ المسلوبُ ، و السلَبُ**

**ماذا فعلنا ؟ غضبنا كالرجالِ ، و لم نصدُقْ ..وقد صدَقَ التنجيمُ و الكتبُ[1]**

يتواشجُ البردوني في (أبو تمام و عروبة اليوم ) مع شاعر المعتصم إلى الحدّ الذي يبلغُ معه صلة المصافاة ، و الشكاة مضمنًا هذا الرمز ( الحبيب) كلَّ طاقات التفاعل ، حتى يتخذه أباً من أرومة عربية ، و تستحيلُ معه صنعاء موئلُ الشاعر مكمن الداء ، و جرحًا يتنزى ، بل تنصهُر في أتون التاريخ ، و يستدعي لها الشاعر رمزاً يمنيًّا تراثيًّا هو ( وضاح اليمن ) ، حتى تكتمَل التجربة الشعورية بتفاصيلها الحلمية الرامزة إلى واقع عربّي صنعاني ، مثخنٍ بالجراح يبحث الشاعُر في طبقاته ، و جيوبه عن أنفاس التاريخ ، بكل امتداداتها ليسوقَها شكوى ضارعةُ إلى أبي تمام :

**( حبيبُ) وافيتُ من صنعاءَ يحملُني نسْر ، و خلفَ ضلوعِي يلهثُ العَربُ**

**ماذا أحدِّثُ عنْ صنعاءَ يا أبتِ ؟ مليحَةٌ عاشقاهَا : السلُّ ، و الجرب**

**ماتت بصندوقِ " وضَّاحٍ " بلا ثمنٍ و لم يُمتْ في حشَاها العشقُ و الطربُ**

**كانت تراقبُ صبحَ البعثِ فانبعثَتْ في الحُلْمِ .. ثم ارتمتْ تغفُو ، و ترتقِبُ**

**لكنَّها رغمَ بخْلِ الغيثِ ما برحت حبلَى و في بطنِها "قَحطَانُ" أو "كرِبُ"**

**و في أَسى مقلتَيها يغتَلي " يَمَنٌ " ثانٍ كحلْم الصِّبا .. ينأى و يقتربُ[2]**

الشاعر في حيز تشكيله الرمزّي ، يستثمر العلاقة الشعرية بينَه ، و بين أبي تمام ، و في بنائه لخطابه المحاور ينشُئ علاقةَ استفتاء ، و بث فالراوي ، و هو البردوني يمثل موقفَ العربِّي الضارع على أبواب التاريخ ، المسافر المضنى ، عبر مسافات دمائه بحثًا عن صنعائه الآبقة ، أما أبو تمام ، فيمثل كرمز إنساني قيمة نموذجية مرجعية ، أبًا شعريًّا ، و تجربة عربية شاهدة بين يدي هدا الواقع الأسيف :

**( حبيبُ ) تسأل عن حالي و كيف أنا ؟ شبَّابةٌ في شفاه الريحِ تنتحِبُ**

[1] . المصدر السابق, ص: 625

[2] . المصدر نفسه , ص : 626 و 627

كانت بلادك (رحلاً ) ، ظهَر (ناجيةٍ) أمّا بلادي فلا ظهْر ، و لا غبَبُ

أرعيتَ كلَّ جديبٍ لحَم راحلَةٍ ، كانتْ رعْته و ماءُ الروض ينسكُب

و رحتَ من سفرٍ مضنٍ إلى سفرٍ أضنَى لأنَّ طريقَ الراحةِ التعبُ

لكنْ أنا راحلٌ في غيرِ ما سفَرٍ ، رحلي دمي ،وطريقي الجمرُو الحطبُ[1]

ويُنهي البردوني قصيدته ببيت فيه نداء للشخصية الرمز، يسائله إنْ كان ثمة فرٌج قريب لملمة العروبة و إن ضمَّن البيت تناصاً في عجزه يقول :

ألا ترى يا " أبا تمَّام" بارقَنا ( إنَّ السَّماء تُرجَّى حينَ تحتجِبُ)[2]

و التناصّ الوارد مأخوذ بلفظه ، ومعناه من قول القائلِ :

ليسَ الحجَابُ بمقصٍ عنكَ لي أملاً ( إنَّ السَّماء تُرجَّى حينَ تحتَجِبُ )

## 4.شعرية الأسطورة :

قصدَ تعميق الرمز الشعريّ، و تحقيق طاقات دلالية للخطاب ، يأتي توظيف الرمز الأسطوري في جسد القصيدةِ بحيث يتركُ أثَره في الصورة الشعريَّة من ناحية ، و يؤدي إلى « تكثيف التجربة الذاتية ، و بعدها الروحي ، و النفسي معاً »[3]، كما تكتسِي الصورة بعدًا تشخيصيًّا مشحونًا بالدلالة ، « فالشاعُر ، و صانع الأسطورة يعيشَان في عالم واحد ، و لديهما موهبةٌ واحدةٌ ، هي قوة التشخيص ، فهما لا يستطيعان تمثُّل شيءٍ إلا إذا أعطياه حياةً داخليَّةً ، و شكلاً إنسانياً »[4].

و الأسطورةُ « بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة ، و الحركة ، و الإشارة ، و تشكيل المادة ، هي جُماع التفكير ، و التعبير عن الإنسان في مراحله البدائية القديمة »[5] ، هَي « نتاُج المخيلة الإنسانية ،

---

1. المصدرالسابق , ص :627 و 628
2. المصدر نفسه ص : 629
3. عصام شرتح , بدوي الجبل , بلاغة القصيدة و تشكيلها البصري دراسة تأسيسية لشعرية الشعر , رند . دمشق , ط1, 2010 , ص 44
4. إحسان عباس , فن الشعر , ص : 131
5. عبد الحميد يونس , الأسطورة و الفن الشعبي , المركز الثقافي الجامعي ، القاهرة , ط 1 ( د ت ) ، ص : 119

تنبثُق من موقف محدَّد لتؤسس شيئاً ما »[1] , و ينبغي تجاوُز النظر إليها كقصة للتسلية ، وإنما يجبُ اعتبارُها ذاتَ مغزى ، يتخطى حدودَ النظرةِ الساذجة البسيطة إليها .

« تجدُر الإشارةُ إلى أنَّ لفظة الأسطورة تستخدم كنايةً عن شخصية حقيقية ، أو خيالية تتخذ شكَلَ البطل الأسطوريّ ، كما تعني أيضًا شيئًا ، أو شخصًا لا وجود له ، أو للتعبير عن فكرة ما ، أو نظرية ما ، تصّور البشرية في ماض خيالي ، أو في مستقبل خيالّي تصويرًا مثاليًّا مثل ( الفردوس المفقود ) ،أو ( المدينة الفاضلة ) »[2] ، فهَي « لا تخرُج عن أن تكونَ قصة خيالية ، قوامُها الخوارق، و الأعاجيبُ التي لم تقع في التاريخ ، و لا يقبلُها العقل ، حتى أننا عندما نريدُ أن ننفي وجودَ شيء نقول إنَّه أسطوريٌّ »[3] .

و إذا كانت الأسطورةُ لا تتفقُ مع الواقع ، فإنها بالنظر إلى تأثيرها في ميادين كثيرة، لا تفقد قيمتها كإنتاج إنساني ذي طبيعة مثالية ؛ ذلك أنه « لا يحطُّ من شأنها أن تناقضَ واقَعا؛ إذ أصبحت من الأعمال الأدبية التي بلغ سلطانها أنْ وّجهت دراسات السيكولوجيين , و الأنثروبولوجيين الاجتماعيين توجيهات حاسمة »[4] .

و حقيقٌ بالذكر أنَّ ثمةَ ترابطًا بين الصورة الميثولوجية، و الصورة الشعرية لما يؤسسانه من أشكال تعبيرية تمكّن للأثر الشعريّ من خلال استدعاء ما هو محفور في ذاكرةِ الجماعة، مما له علاقة باتجاه الخطاب ، و على هذا الأساس تأخذ اللغة الشعرية منحى في التعبير أوغَل في المجازِ ،و الرمز ، و أجدر أن يحقّق قوة في البلاغ الشعري ,

يمكننا أن نلاحظَ « بين الميثولوجيا ، و الشعر ذلك التماثَل الجذريَّ المتمثل في أنهما يكونان بطريقة التعبير عن موضوعها ، و طريقة تشكيله بمثابة فصول تعبيرية، تعدُّ في الوقت نفسه تعبيرية

---

[1] . صموئيل هنري هووك- منعطف المخيلة البشرية- بحث في الأساطير- تر صبحي حديدي. دار الحوار سوريا.ط1 . 1983.ص09.

[2] . فاروق حسان . دراسات نقدية , رؤية نقدية , ص 127

[3] . أحمد كمال زكي , الأساطير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ط 2002 ص: 41

[4] . المرجع نفسه , ص : 41

. ثقافية ؛أي أنَّ فهمهما الخاص للأشياء يقود إلى إدخالها في وسط ما حيٍّ موحٍ ، بغض النظر عن طبيعة هذه الأشياء ذاتها »[1] ، و في كلا الموضعين من التصوير تغيبُ آلةُ العقل ؛ إذ لا حاجة إليها في حضرة الإبداع الإنساني الشفيف ، « لا حاجة بالصورة في الشعر ، و في الميثولوجيا إلى أي نظام منطقّي ، و إلى أيّ علم أو أية نظرية عموما ، الصورة فيهما واضحة للعيان و ترى مباشرة ، فالتعبير يطرح في هيئات حيةٍ ، في وجوه حيةٍ ، و لا حاجة بك إلا أن تنظر فترى ، و تفهم »[2].

و الشعُر في احتفائه بالأسطورة ، رغم ثرائه بغيرها من الأدوات ، يكتسب غنًى ، و شفافية ، و تشخيصًا موحيًا بالواقع أمَّا الأسطورةُ ، فهي في الشعر تأخذ مفهومًا جديدًا ، و تبني رؤى واقعية متجددةً ، إنَّ « الأشياء في الأسطورة تبقى كما هي ، لكنَّها تكتسبُ معاني خاصةً تماما ، و تخضع لفكرة خاصة كلِّيًّا تجعلها منفصلةً ، البساطُ في الحياة اليومية العادية شيء عاديٌّ ، أما البساط الطائر فصورةٌ أسطورية ، فما الفرق بينهما ؟ الفرقُ ليس في الواقع الحقيقيِّ على الإطلاق ، فالبساط في حقيقته كان بساطًا ، و بقي كذلك ، و الفرقُ يتمثل في أنه كسب مدلولاً آخر جديداً ، فكرة جديدةً ، و في أننا صرْنا ننظُر إليه بأعينٍ مختلفة كلِّيًّا »[3] .

إن المعطَى القديم للأسطورة ، و إنْ لم يعد قائمًا، إلا أن بعده الميثولوجي لا يغيب عنا حينما تستضيفه القصيدةُ ، « و عندما يكون البعد الأسطوريُّ معاصرًا نجده يرتبط بالإنسان ، و بالأرض ، و يتخلى جذريا عن أية غيبيات ، إننا نخضعه للحاضر ، و للحداثة ، و نقتلعُه من جذوره القديمة ، و نلقي به إلى الحياة اليومية ، عندئذٍ سيكون بلا جذور، بل كل جذوره هي ما يداوم الناس على تذكية جذوته الفكرية ، و الشكلية ، من هنا يأتي استثمار الأسطورة . و هي على بنيتها القديمة ، و

---

[1] . أليكسي لوسيف , فلسفة الأسطورة , تر منذر بدر حلوم , دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا , ط1, 2000م ، ص: 114

[2] . المرجع نفسه , ص : 114

[3] . المرجع نفسه , ص : 120

معطياتها الغيبية السابقة في القصيدة الحديثة . تدميرا لبنيتها الحديثة ، و عودة إحيائها كما لو أن الزمن لم يتقدم ، و الإنسان لم يتطور»[1].

من هذا المنظور «كان استلهامُ الأسطورة ، واحتواؤها مضامينَ جديدة يثري العمل الأدبي، ويضفي عليه دًما جديدًا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادَّة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام ، ويصوره التوظيف الأسطوريّ بشكله السحريّ الذي يعيشُ في فكر الشاعر الملهم »[2].

و قد كان للعربِ اهتمام بالأسطورة ، و إن يكن اهتمامهم بمقدارٍ، نظرا لخصوصية الثقافة و الدين ، و الذي الميل إليه « أنَّ للعرب أساطيرهم شريطة أن نلتزم بمبدأين اثنين : أولهما أن لا نحد من حقيقة الأسطورة ، ذلك الحد الضيق الذي حدُّوها به ، و أن نعتبر مالها من قيمة رمزية ، و ما لها من صلة بالمخيال الجماعي ، و الأحلام ، ومن قيمة معرفية ، و أنها تعبر بطريقتها الحدسية التأليفية عن حقائق بشرية عميقة ، تتجاوز الواقع إلى ما وراءه ، و أن لا نبحث عن مجاميع أسطورية مماثلة لأساطير اليونان ، و قد كان لها مصير غير الأساطير العربية في صدر الإسلام »[3].

و لا شك أن للعرب اطلاًعا على أساطير غيرهم من الأمم، يقتربون منها ، و يبتعدون ؛ إذ الأسطورة عندهم « مثل الأسطورة عند سائر شعوب الأرض تنشأ مع نشأة التفكير عن الإنسان ، و مع نشأة قدرته على الإبانة ، و التعبير فيحاول عن طريقها أن ينشَر ما يعجزه فهمه ، أو إدراك سره ، ليصبح قادًرا على التلاؤم مع الظواهر الكونية التي لا يدرك سرها ، و لا تفهم أسبابها ، و مكوناتها ، و طبيعي أن يعرف العرب الأساطير بكل أنواعها ، و أن يتداولوها ، و يناقلوها كجزء من تراثهم العربي الذي يصاحب عبادتهم الدينية المليئة بالرمز المثقل بالخيال الجامح البدائي »[4].

---

1 . ياسين النصير , غير المألوف في اليومي و المألوف , بحث في سوسيولوجيا الشعرية ، ص : 486

2 . عبد الرضا علي– الأسطورة في شعر السباب دار العربي– بيروت– ط2, 1984.ص22

3 .محّمعَ جينة . موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها , دار الفارابي , بيروت ، لبنان , ط 1، سنة 1994م ، ص : 10

4 . فاروق خورشيد ، في الرواية العربية. عصر التجميع ، دار الشروق. ط2 ، السنة 1975 , ص 35

و في العصر الحديث كان على الشعراء المحدثين أن يذُروا شعَرهم ليضرب بجذوره في التراث حتى ينطلقَ من جديد يانًعا ، في حاضره ممتدًّا في أصوله القديمة « وكان على الشاعر الحديث أن يحولَ الواقع التاريخي شعراً ، و كانت الأسطورةُ في التجارب الشعرية الجيدة سبيله إلى ذلك ، و إذا كانت الأسطورة في الشعر .كما يرى. طقساً و حلما . فإنَّ الشاعَر يحقق هذا التحوُّل بالبناء ، و الرمز »[1] .

للبردوني من معين اليمن الأسطوري مجالٌ خيالي خصيبٌ ، إذ إنَّ الخرافَة ، و هي بنت الأسطورة من أشدّ أشكال الممارسة الخيالية ، و الوهمية نفاذا إلى عقلية الإنسان اليمني، بالذات لما في هذه البقعة العربية من تمسك بالموروث ، مهما كان حظه من الصحة ، و ذلك «لبعدها النسبي عن التأثير الإعلامي ، و لمحاولة ساكنيها فرض عزلة على منهاج حياتهم، كنوع من الإبقاء على العادات و التقاليد ، فتولد على مسامرهم مبالغات ، خلف كل حكاية تستقر في الأذهان ، لقلة ما تقع عليه أعينهم ، فلا شيء غير السماء ، و الجبال الممتدة ، و النهار ، و الليل المستبد المخيم على كل شيء يستلهم تداعيات طفولية عن الأشباح ، و الجانّ ، و الفراغ المستظل بعواء الذئاب ، و نباح الكلاب »[2] مما نعثُر عليه مبثوثًا في قصائد الشاعر ، معتمدًا على إشاراته التي تستدعيها مجموعة الشخصيات الشعرية التي تطفح بها مجموعاته.

في ديوانه زمان بلانوعية ، و في " استقالة الموت " يرسُم الشاعر مشاهدَ للحياة اليمنية بألوان الفقر ، و العوز التي يراها بعيني قلبه ، و قد تعايشت مع تناقضات الحياة ، و مع الصور الجدارية التي تحمل إعلانات عن أفلام الإباحة في الجو المختنق برائحة الجوع ، فلا يجد من موروث الأساطير اليمنية القديمة غير صورة نساء " البدة " كما تخيلها للإنسان ثقافته الشعبية يقول :

**تعربد الأسواقُ ، تعلُو بلا شهيةٍ إغماءةُ العربَدْه**

---

[1] . ريتا عوض , أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث , رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الأمريكية في بيروت , سنة 1974 م ، ص : 78 .

[2] . أحمد عبد الحميد إسماعيل ، عبد الله البردوني , حياته و شعره ,. ص : 85

**تحبُو الممرَّات على ظهرِها　　و تلبسُ الجدرانُ وجهَ البِدَّهْ[1]**

و يأتي في شرح الرمز الأسطورة قول البردوني عن( البدة ) أنها « اصطلاح لعينات خرافية من النساء ، يقال إنهن يحولن الرجال إلى حمير ، و يتحولن إلى أتُن ، ويمارسن معهم الجنسَ كالحيوانات أمام الناس ، ثم تعود المرأة إلى صورتها البشرية ، بعد أن تتمرغ في التراب ، حتى يمنع كثرة الغبار رؤية العيون إليها ، على حين يعجز الرجل الممسوخ أنْ يستعيد صورته الآدمية، إلا على يد رجل مشعوذ يسمى " المبدبد" لأنه يخلص الرجال من مسخ البدات ، و قد صار اسم البدة رمز البشاعة ، و الخوف ، و المسخ »[2] .

ويظل إيمان البردوني نفسه بالكائنات الخفية من الجن راسخًا إلى الحد الذي يؤمن فيه لصاحبات الوحي الشعري منهن من ملهماته ، على حد ما ورد في قصيدته " الديار الوافدة إليها " حين طفَق يعدد ما امتدت إليه أيدي الجند المخبرين ، مما هو أغرب من الأساطير كما قال :

**و أغرب من أمِّ الأساطير و ثبُها　　إلى كل بيتٍ فوق أبصار ميم خا[3]**

كذلك يورد من أسماء شياطين الشعر من أمثال " هبيد " الذي يحمل الشعر إلى لبيد بن ربيعة ، و " كربخ " الذي يحمل الشعر إلى الشاعر رؤبة بن العجاج ،كما في الأساطير الشعرية ، و في ذلك يقول البردوني :

**و يحكون أن النسغَ يتلو جبينها　　كتابا لتاريخ الكواليس أنسخَا**

**و أن لها من سادة الجن حارساً　　يسمى " هبيداً "،وهي تدعوه "كَرْبخَا"[4]**

و النص يستعير اسمَي الشخصيتين الأسطوريتين ، ليوظفا في غير إشارة منهما للسياق المعروف في الثقافة الشعرية العربية ، و إنما لسياق بلاغي، تستدعيه الصورة الجديدة التي يضمنها الشاعر تجربته ، و من نحو هذه الاستعارة

---

1. عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني , مج 2 , ص :905

2 المصدر نفسه . ص ص 906 و 907

3 .المصدر نفسه ص : 1474

4 . المصدر السابق . ص : 1476

للشخصية الأسطورية للمعنى الجديد توظيفه لفظ " الهديل " في معرض خطابه الناحي باللائمة لقلبه الذي يشجو لكل حزين ، و معذب ، و الهديل كما يورد في ذيل القصيدة المذكور إنما يعني ما ذكر في قصة نوح عليه السلام ، مما أضافته الثقافة الشعبية ، فقد « جاء في الأساطير العربية أن أبا الحمائم كان يسمى الهديل ، و أنه ماتَ في سفينة نوحِ ، فتوارثت أجيال الحمائم النوح عليه ، و تسمت بناتِ الهديل لكثرة نوحهنَّ عليه »[1] و إلى ذلك يومئ الشاعر حين يصف حزنه لكل باك :

**فاقداتُ ( الهديلِ ) يبكينَ فرداً          أنت تبكي في كلِ آنٍ هديلا**[2]

# الفصل الرابع

# شعرية الأدلجة عند عبد البردوني

## أولاً – رسالية الخطاب :

### 1.1.توطئة

### 2.1. الرسالة الوطنية و القومية

[1] . المصدر نفسه , ص : 1376

[2] . المصدر نفسه . ص : 1376

أ. الموقف الوطني و تجلياته .

ب . الموقف القومي و تجلياته .

3.1. الرسالة الاشتراكية

ثانياً. معالم شعرية الأدلجة :

1.2 السخرية

2.2. الحوار

أ.الحيوية .

ب.الحركة .

3.2المفارقة

## أولاً : رسالية الخطاب الشعري :

### 1.1. توطئة :

حين يتجاوز الشعر خط اللغة الجمالية ، و يرتد إلى مسافات الإيصال الأبعد مدى ، فإنه يزداد ارتباطًا بالشاعر ، و نظرته إلى الناس ، و الحياة بشكل أوسع ، و أعمق ، و إنْ لم يحظ بالقدر الأوفر بالشعرية التي نراها في الخطاب الشعري ذي المنحى الجمالي في أساسه ، و إنْ كانَ بإمكاننا أن نلاحظ شيئًا مهمًّا في هذا السياق ، و هو اكتساب الخطاب الرسالي ، أو الإيديولوجي خصائصه الفنية من مجموع السمات التي تتعلق بالمعنى ذاته في تقلّب دلالاته ، و مناحي عرضه على وجوه من المفارقات

، و الانزياحات التي تخلق المفاجأة ، و إن هي اعتمدت على المضمون كوسيلة ، و غاية في الآن نفسه حتى إذا تحقق للخطاب من وجوه التشكيل التي لا تغيبُ ، و مما ذكرنا من شعرية البلاغ ، و الإيصال تحققت ازدواجية شعرية ، تصل ما بين طرفي الشكل ، و المضمون الذين هما قوام الشعر .

الشعر من الفنِّ الذي لا غنى له عن التأثير الجمالي ، و « الفنُّ بالمعنى الخاص يطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال كالتصوير ، و النحت و النقش ، و التزيين ، و العمارة ، و الشعر ، و الموسيقى ، و غيرها ، و تسمَّى هذه : الفنونَ التشكيليةَ ، كالعمارة ، و النقش ، و التصوير ، و الفنون الإيقاعية كالشعر ، و الموسيقى ، و الرقص »[1] بيدأنَّ صفة التشكيل التي تميز هذه الفنون ، و بخاصة الشعر لا تخليه من جانب مسؤوليته الرسالية ، فلا غنى للشعر عن الموقف الذي يحدِّد نظرة الشاعر إزاء الحياة ، و ما يمور فيها من قيم ، أو تحولات في المجتمع .

« قد تفيد بعض تحديدات الفن ، و الموقف أنهما قطعيان ضديَّان ، و أنَّ العلاقة بينهما تنافرية دوما بسبب أن الفن نشاط جمالي ، و أن الموقفَ سلوكٌ نضاليٌّ ، غير أنَّ العلاقةَ بينهما قد تغدو تكامليةً إذا أحكَم الفنَّانُ وسائَل البناِء ، و الإنشاء ، و اندرج الموقفُ في الأثر الجماليِّ دونَ عسفٍ ، أو إكراه على النحو الذي صاغَ به أبو نواس خمرياتِه ، حافلةً في ذات الوقت بالشعر ، و المواقف العميقة من الحياة ، و الوجود ، و على غرارِ ما اصطنعه المتنّبي في سيفيَّاته ، و قد ألَّف بين تجويد الفن ، و تمجيدِ السلطان »[2].

---

[1] . جميل صليبا . المعجم الفلسفي , دار الكتاب اللبناني ، بيروت (دط) 1979 ج2, ص : 165

[2] . أحمد الجوة ، شعرية و قضية ، دراسة في شعر معين بسيسو ،مطبعة سوجيك ، تونس , 1999 , ص: 4

الفنان يلتقطُ بعينيه ، و قلبِه ما يشاهدُه من حركات الوجود ، ليعيدَ صياغتَها ، لا كما هي على المرئيات ، و لكنَّهُ يخلع عليها من خياله شيئًا ، و من الحقيقةِ أشياءَ ، ثم يجلِّيها لنا ، فنأنَسُ لما فيها من صورٍ جديدةٍ ، تمتزجُ فيها حقائقُ الوجودِ بتصوُّراتِ الخيالِ ، و يكونُ فيها من التَّشكيل الشعريِّ حظٌّ وافرٌ ، كما أنَّ لها من قضايا المجتمع و العصرِ نصيباً .

إلى ذلك أشار **ستيفن سبندر stephen spender** في معرض حديثه عن الصورة ، و عمقها إذ يقول :«هناك سببٌ وجيهٌ يفسِّر لنا لماذا يحاولُ الشعراءُ الكتابةَ عنِ الصراع العام في عصرهم ، لسببٍ بسيطٍ جدًّا ، فالنظم الاجتماعية هي الإطار الذي توجَدُ فيه صورة الحياة ، و للشاعر صورتُه الخاصةُ للحياة التي يرسمها في ذهنه ، و يخرجها في شعره ، فإذا كانت صورةُ الحياة التي كوَّنها الشاعرُ قصيرةَ الأبعادِ ، فإنها لن تمتدَّ لتصل إلى أحداث المجتمع ، أو لآرائه ، أمَّا إذا كانت هذه الصورةُ ذاتَ أبعادٍ طويلةٍ ، فإنها ستتحدَّى صورة الحياة كما تعكسُها طريقة العيش في المجتمع بأسره ، و سيقارن الشاعر بين هذه الصورة ، و بين صورته الفردية ، حينئذ قد تنطبق الصورتان ، و قد تتعارضان »[1].

و على هذا الأساسِ يصبحُ من الضروريِّ النظرُ إلى الفن عمومًا من زاوية تصويرِه ، و تشكيله ، و حظه من الجمالية ، و أيضا من زاوية وظيفته ، و قدرتِه على اكتناهِ الواقعِ ، وقد رأينا هذه الصورةَ للأدبِ ، و الفنِّ في عالمنا العربيِّ حينَ أولى الفنَّانُ حياة المجتمع عنايةً ، ورعايةً ، فيما يؤلِّفُ من إبداعاتٍ ، و قد « نتَجَ عن انتقالِ الفنِّ من عالمِ المُثلِ إلى عالم الواقعِ تغيُّر جذريٌّ في علاقاته الجمالية ، وفي دلالاته الأخلاقيَّة ؛ إذْ إنَّ هذَا الانتقالَ كانَ يعني أيضًا نزولَ الفنِّ من الصُّور العالية إلى الشوارع الشعبيَّة

[1] . ستيفن سبيدر , الحياة و الشاعر ، تر مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ص : 166

، مترجمًا بذلك اللحظةَ الديمقراطيةَ للأَدبِ ، و الفنِّ ، و مشخِّصًا أيضًا دورَهما في رسمِ الواقعِ ، و التدخلِ في علاقاتِه »[1].

« ينزعُ الفنُّ الصحيحُ إلى احتضانِ الواقعِ في كل توسُّطَاته ، و علائِقه ، و يحاولُ أن يقبضَ على الحياةِ في كلِّيَّتها المعقدةِ ، و من أجلِ ذلكَ يذهبُ بعيدًا إلى جوهرِ الواقعِ كْي يكتشفَ في أعماقه القوى المحتجبَةَ الكامنةَ خلفَ الظواهرِ »[2]، فلا يَنِي يقبسُ من روحه ما يكونُ مادَّةً حقيقيةً للفن تتجاوُز ما هو عارضٌ إلى ما هَو جوهريٌّ في حركِة النَّاسِ ، و الوجودِ .

إنَّ ما نَعْنيه بهذا التوجُّه إلى الفنِّ ، و الأدب لخدمة القضايا العامَّة ، و مشاركة الإنسانِ في همُومِه الكبرى في الحياةِ هو ما ندعوهُ **بالالتزامِ** ؛ أيْ أَنْ يتقيَّدَ الأدباءُ ، و أربابُ الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئَ خاصَّةٍ ، و أفكارٍ معيَّنةٍ يلتزمون بالتعبير عنها ، و الدعوة إليها ، و يقربونها إلى عقول جماهير الناس ، و يحبِّبونها إلى قلوبهم ، و الأديب بهذا المعنى صاحب رسالة في التنبيه ، و الشرح و التوجيه ، لا يسمح لشاعريَّته أن تحيدَ عنها ، و لا لقلَمه أن يتجاوَزها ، أو هَو في الأقلِّ مشاركٌ لأصحاب تلك المبادئ ، و الدعوات الإصلاحيَّة في نشر دعواتهم ، و التمكينِ لها في القلوب ، و العقول ، حتى لا يحسَّ الناسُ غيرَها ، و لا يسمعُونَ إلا أصداءَها »[3].

و رسالةُ الأدبِ تعني أنْ لا يقفَ عندَ حدود الذاتِ التي تنشئُ الأدبَ ، و لا هي مجرَّد توظيفه للحاجة العارضِة من حاجاتِ تلك الذَّات ، و إنما تعني المُضيَّ به إلى الأهداف الاجتماعيَّة الأهمِّ ؛ إذْ « لا يمكُن أن تقتصَر رسالتُه على المْتعِة ، أو السّلوى ، أو اللّهوِ ، و تزجيِة الفراغ ، بْل لا بدَّ أنْ تكونَ له

---

[1] . فيصل دراج , الواقع و المثال ، مساهمة في علاقات الأدب و السياسة ، دار الفكر الجديد بيروت لبنان ، ط1, 1989 , ص: 25

[2] , المرجع نفسه . ص: 38

[3] . بدوي طبانة , قضايا النقد الأدبي , دار المريخ للنشر الرياض , ط 1404هـ. 1984 ، ص: 15

غايةٌ في نشدانِ الحقيقة التي يبحثُ عنها الإنسانُ ، و رسالةٌ في الخير، أو تحقيقِ السعادة ، و هي غايةُ الحياةِ الإنسانية لا يحقِّقها الأديبُ ، أو لا يحاول تحقيقَها لذات الأديبِ فحسب ، و لكنْ أيضًا للجماعةِ التي ينتسب إليها ، للإنسانية كلِّها إذا استطاع إلى ذلك سبيلاً ، و بذلك يستطيع الفنُّ الأدبيُّ أن يشاركَ في بناء المجتمعات ، و صياغةِ حياتها صياغةً جديدةً »[1]

« إنَّ الفنَّ الجدير باسمه هو ما كان مرآةً للعصر ، و ترجمانًا لظروفه ، و في هذه الثقافات التي تمدُّ جذوَرها عبرَ خطى التطور الفكريِّ ، ينسُج الفنُّ خيوطَهُ ليصوغَها ثوبًا حضاريًّا ، يُغطِّي جسدَ أمتِه بالملاءمةِ بينَه ، و بين قضاياها ، فلْم يعد يحفُل بالرنين اللفظي ،أو الخطابيَّة ذاتِ الضجيج الفخم المعتمد على إثارة المشاعر الرمادية الباهتة ، بل أضحى انصهارًا في بوتقة الوعيِ ، منبثقًا من خضمِّ هديرِ حياتنا »[2].

إنَّ الخطاب الشعريَّ. و هو جزءٌ من هذا الفنِّ. ينبغي أن لا يبقى بعيدًا عن محيط الشاعر ، بل لا ينبغي على هذا الشاعر أنْ يتوهَّم قدرتَه على أن يكتبَ لنفسه بمعزلٍ عن هموم الواقع ، و تداعيات المجتمع ، و يومياته ، فحينها « يغدو الشاعُر كَمْن يرقصُ ، وحيدًا يصرف الطاقة الزائدة ، و يخفف عن نفسه، لكنَّ المشكلة ، و الحقيقة المرَّة هي أنَّ هذا النوع من الشعر ، و سواه من ألوان العطاء وسيلة احتكاكٍ ، و أداةُ تأثير تتعلق بطرف آخر على هذا النحو ، أو ذاك ، فهاهنا تنتفي لعبة براءة الذاتية ، لعبة الأنا الشعرّي ، إنها تغدو سلبًا في موقف الإنسان المعّني ، و أيُّ سلبٍ ؟ »[3].

---

[1] . المرجع نفسه ص: 20

[2] . رجاء عيد , فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ,منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط سنة 1988، ص: 6 و 7

[3] . نبيل سليمان و بوعلي ياسين , الأيديولوجيا و الأدب في سوريا . 1967. 1973 , دار, الحوار , دمشق ط 2 سنة 1985 ، ص :234

« إنَّ الشاعَر صاحبُ رسالةٍ ، و شعُره يمثل تعبيراً عن أحاسيس نفسية يلقيها صاحبُها ليعبر بها عما يشعر به ، و يدور في نفسه لغاية شخصية صرف ، إنه إنسانٌ ، يعبر عمَّا يشعر به ، و يسعى إلى إقناع غيره بذلك الشعورِ ليشاركه إحساَسه ، لذلك هو مطالبٌ بأنْ يجمَع في شخصه ، و خطابه كلَّ ما يمكن أنْ يساعدَه على أداء تلك الرسالِة »[1] بطابعها التأثيريِّ كوظيفةٍ أساسية للشعر في علاقته مع المتلقِّي . هذه الوظيفةُ التي تجعلُه ملتحًما مع المحيط ، و مع المجتمعِ كأسبابٍ مباشرة لمعظم التجارب الشعرية .

إنَّ رساليةَ الخطاب الشعريِّ تفرضُ التحاَمهُ مع تلك القضايا العامة التي تشغلُ الناَس ، و تستأثر باهتمامهم ، و همومِهم ، و صلةُ الشاعر بالمحيط الموضوعيِّ صلةٌ أساسيةٌ ، لا تغضُّ من شأن الخطاب شكلاً ، ومضمونًا ، و إذا دعتْ حاجةُ بعض الشعراء إلى الانزواءِ ، فإنَّ ذلك لْن يكونَ غيرَ خادم لصحةِ التجربِة ، أو تنصُّلاً من رساليَّةِ الإبداعِ ، « إن ذلك الانفراد لا يعني في اعتقادنا ابتعاد الشاعر ، و الشعر عن الواقع الموضوعي ، إن ذلك الواقع مادته الخام التي يصوغها شعًرا ، و إنما غاية عملية الانزواء تلك هي البحث عن الصياغة الملائمة لتجعل النص المبدع يحقق هدفه الاجتماعي التأثيرّي ، فما عملية الانزواء إلا عملية ارتداد هدفها استجماع أدوات الإقدام لتحقق عملية الالتحام في حلبة عملية التلقي ، و تكون ناجحة ، و لا نجاح للنص إلا بنجاح عملية التلقي ذاتها »[2].

و في مضمارِ تلك الرسالية التي تحتوي المتلقي ، و تعمل على توجيه قناعاته بالأسلوب الشعري الأصلح ، و بالصياغة الأوفر على مادة البلاغ « لا يريد الشاعر أن يستقبل القارئ ، أو المستمع قصيدتَه بوصفها نشاطاً جماليًّا ، و حركة إبداع باللغة ، بل بما هي فاعلية نضالية ، و توجيه سياسي .

[1] . محمد عبد العظيم , من قضايا النص الشعري , مسائل في المعنى , مركز النشر الجامعي تونس , ط1, 2009 , ص: 197

[2] . المرجع نفسه , ص: 199

إيديولوجّي. يتحوَّل بهما الشاعُر محتوياً للقارئ و منضوياً إلى نهج في الفكر ، و العمل يرسمه له الشاعر ، و يقنعه بضرورة اتباعه »[1].

إنها رساليةٌ تمتزج بالواقع تنظر في مكوناتِه ، و تستقرئ أحداثَه ، و مواقفَ الرجال فيه ، تستكشف عوالمه الخفيةَ ، و الظاهرةَ ، و تتجاوبُ مع الصدمات ، و الثوراتِ التي تخوضُها الشعوبُ في صراعها الدائم ، ثم يكونُ للشاعر بعلَها رؤيتُه الخاصة للوقائع ، و فلسفته ، و موقفه الذي يسجله بحروفه الناطقة عن فكره ، و شعوره ، و وعيه بواقع أمته ، و ما ينتظرها من وراء تقلبات تلكم الأحداثِ .

الحقُّ أنَّه «عندما ارتفعت أصواتُ المفكرين ، و الأدباء ، و النقاد مناديةً بإحكام الصلة بين الأدب ، و الحياة ، و جعلِ الأدب يصدر عن الواقع الحّي ، فيفسُره ، و ينقلُه ، و يصوِّره ، و يكشف ما فيه من حقائَق ، و مع هذا الاتجاهِ نما ، و توضَّح دوُر الأديب ، و تأثيره في المجتمع ، و رسالته في الحياة ، و قدرته على تنبيه النفوس ، و الكشف عن واقعها ، و مصيرها بحيث يكون التعبير الأدبي وسيلة فعالةً في تغيير أسس العيش ، و تحرير الإنسان فرًدا ، و جماعةً من كلِّ ما يستبدُّ بهِ »[2].

و لم يكن واقُع اليمن مختلفًا عن واقع كثيرٍ من الأقطار العربية فقد كان واقعُه صورةً للمجتمع المأزوم الذي لم تطلْه شمس التحررِ حتى نال من ويلات الاستبداد ، و التغييب حظًّا غيرَ يسيرٍ ، فكان الإنسان اليمنُّي صورةً ممثلةً لمعاناة الأمَّة حين ترزُح في نِير الحاكم المستبد ، و الاستعمار الغاشم مما يجعُل

[1]. أحمد الجوة . شعرية و قضية , ص : 14

[2]. أحمد أبو حاقة . الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم الملايين ، بيروت ، ط1, 1979، ص: 17

*. محمد محمود الزبيري رائد الشعر المعاصر في اليمن ولد بصنعاء عام 1338هـ تلقى تعليمه بصنعاء و القاهرة ، عين وزيرا للمعارف عام 1948م ، وتعرض للسجن و الأذى مرات عديدة جراء مواقفه الثائرة على حكم الإمام ، و على آرائه ضد الرجعية الخائنة بعد ثورة سبتمبر، استشهد في 31 آذار عام 1964 .

هذا الإنسانَ مجتلى للأدب الواقعيِّ ، و الخطاب الشعري الملتزم بتوصيف أدواء الشعوب ، و الناطق بآلامها .

ظلَّ الشعُر ترجمانَ الحياة اليمنيَّة بما فيها من قساوة ، و ظلم ، و شظفِ عيشٍ ، كما كان صورة لما فيها من صراعٍ ، و عذابٍ ، و آلامٍ حلَتْ بواحدٍ من شعرائها الكبار ، و هو **محمد محمود الزبيري*** أن يقول مخاطباً الشعر :

**حمَّلْتَـني آلاَمها ، و دموعَها          و منعتَ عنِّي وصلَها ، و منعتَـها**

**ناديتَ أشتاتَ الجراحِ بأمَّتي          فجمعتَـها في أضلعِي ، و طبعَتَها**

**ما قالَ قومي : آه ..إلا جئتَـني          فكويتَ أحشَائي بها ، و لسعتَـها**[1]

كذلك كان الشعر في اليمن الحديثِ ، ظلاًّ أمينـًا لواقعِه المتأزم بمعاناةِ ما قبَل ثورة سبتمبر 1962 حين كانتِ اليمُن أسيرةً في يد الأئمة ، و حيَن كان الاستقلالُ ، و السعُي له لا يفضي بصحبه إلى الحرية ، و العدل ، إنما يرمي به في غياهب السجونِ ، و الجلد و التعذيب ، و سلب الحريات بل سلب الحياة ، و لذا فلم تكن ثمةَ دولةٌ ، ولا عدلٌ ، و لا نظام تستقيُم به حال الشعب ، و الرعية البائسة .

« إنّ اليمن لم يعرف معنى الحكومة رغم التسمياتِ التي أطلقتْ قبل الثورةِ على الوزارات المتعاقبة ، فقد كان الإما م مالكُ كلِّ شيء ، و المتصرفَ الواحدَ الأحدَ ، و جامَع كل السلطات القضائية ، و الإدارية ، و التشريعية ، و الدينية ، بالإضافة إلى انقسام الشعب مذهبيًّا و طائفيًّا ، و إلى العزلة التي

[1] . محمد محمود الزبيري , ديوان الزبيري , دار العودة بيروت ط 1 1398هـ. 1978 م ,ص: 238

جمَّدت المجتمَع اليمنَّي، و حجبْته عن الحضارة ، و العلم و الثقافة ، و أبقْته على صورة ممعنَةٍ في البدائية ، و الركود »[1] .

هكذا خاض الشعُر تجربته الواقعيةَ في اليمن بوصف ما آلت إليه من خدَرِ القات ، و استعمار البريطانيين في الجنوب ، وتكالبهم قبل الثورة و بعدها ، و عبث الأئمة ، و تهافتهم على السلطة في غير نكيرٍ ، ثمَّ تعالي مَنْ سمَّوا أنفسَهْم " ظلَّ الله في الأرضِ" من أمثالِ : **يحي حميد الدين** ، و ابنه **أحمد** من بعده ، و «للعزلة التي كانت مفروضةً على اليمن بالقبضة الحديديَّة المستبدة »[2]، فكان للشعراء نشيٌج على الوطن المهدور كما كان لهم حنيٌن إليه نازحين ، و مقيمين بين ظهرانيه ، و أما الذين تغنوا به من بعدُ ، و حنُّوا إليه حنينَ الشاعر المحبِّ لوطنه ، و ترابه ، فهْم أولئِك الذي كانُوا يحلُمون به ، و قد أبلَّ ، و عوفَي من جراح السنين على نحو قولِ **عبد العزيز المقالح** مقدًّما لديوانه :

« و اليمُن التي يحنُّ إليها ا لشعُر ليست اليمَن التي بصقَ عليها الأئمةُ ، و خلعوا رؤوسَ أبنائها ، و عقولهم ، و ليست اليمَن التي شوَّهها سلاطيُن ما بعد الثورةِ ، و تجُار الحروب الأهلية ، و لكنها ذلك اليمُن الجميل الجديد الموحد ، يمُن المحبَّة ، و العدل الاجتماعّي ، يَمُن الثورة ، و الفقراء و الطلبة المهاجرين ، يمن الجنود و الضباط الأنقياء ، و من أجل ذلك اليمنِ الجميلِ ، يكتبُ جيلنا الشعر ، و يحبُّ الوردَ ، و يحتفلُ بمنظرِ الشروق »[3].

لم ينفصلِ الشاعُر اليمنُّي في تجاربه عن وطنه ، و قوميَّته ، و هموم شعبه ، بْل كان الشعُر ، و اليمُن طرفين متلازمينِ حتى رأيْنا **الزبيريَّ** ، و قد خيّل له الشعُر أنه قادٌر على أنْ يعبثَ بفصول التغيير في

---

[1] . لجنة كتب قومية , اليمن ثورة و سلام , الدار القومية للطباعة و النشر , (دط)، ( د ت) , ص: 3

[2] . أحمد عبد الرحمن المعلمي , الثورة المصرية في الأدب اليمني ، منشورات العصر الحديث , بيروت لبنان , ط 1 ، 1407هـ ، 1987م ص: 26

[3] . عبد العزيز المقالح . ديوان عبد العزيز المقالح , دار العودة بيروت ، ط 1986 ، ص : 15

بلاده على نحو غريبٍ فنجده يقول : « كنتُ مفتونًا بشعري إلى أبعدِ حدودِ الفتنة ... كنت أحسُّ إحساسًا أسطوريًّا بأني قادر بالأدب وحده على أن أقوِّضَ ألفَ عام من الفسادِ، و الظلم ، و الطغيان ، لستُ أدري : أذلكَ من تخريفِ الخيال الشعريِّ الجامح ، أم هو ومضةٌ من ومضاتِ الذخرِ الصُّوفيِّ السجينِ في أعماقِي ؟ »[1] .

و على نحوِ ذلك ما اعتبره "عبد العزيز المقالحُ "حلًما بالتغيير ، و لكن بأدوات الحرف الثائر على واقع الشعب وواقع القصيدة كليهما حين قالَ : « لقد بدأ الشعراء في بلادنا يحلُمون بتغيير الواقعِ في اليمنِ منذ مطلع الأربعيناتِ ، و كان الشعُر وسيلتَهم إلى تحقيق ذلك الحلم ، و من خلال رغبتهم في تغيير اليمن امتدَّ الحلُم إلى محاولة تغيير القصيدة ، و قد أصبَح الشعُر عندنا . نحن أبناءَهم و أحفاَدهم . حلًما بتغيير اليمنِ ، و القصيدة ، و العالم »[2]، هكذا «واكَب الشعُر حركةَ الثورة : نضالاً ، و تجديداً .. توحيداً و تطويًرا ، إلى أن ظهَر الوجهُ الحقيقيُّ لليَمن الناهضة .. اليمن الشاعرة .. التي تواكب حركة أمتها الخالدة على المستويين النضالّي، و الفنيّ »[3].

لقد أصبح الشعُر رسالةً وطنيَّة و قوميَّةً ، أصبح نضالاً تُنتضى له كافةُ أدوات النضال ، حتى لقد وردت قوافلُ من الشعراء منهَل المنونَ في سبيل تلك الرسالة الساميةِ ، و « الشعُر في اليمنِ موقفٌ ، أو هكذا صار على أيدي **الزبيري** ، و **الموشكي*** ، و أضرابهما من الذين استشهدوا في سبيل هذا الموقف

---

1 . محمد محمود الزبيري , ديوان الزبيري ، ص : 61

2 . عبد العزيز المقالح . ديوان عبد العزيز المقالح , ص : 19

*. الشهيد زيد بن علي الموشكي ولد عام 1330هـ تلقى تعليمه بصنعاء ، و كان قاضيا على **تعز** ، و قد استشهد عام 1948م

3 طه وادي . جماليات القصيدة المعاصرة , ص : 62 و 63

لكنهم وضعوا مداميكَ البناء لمدرسة الشعر التحريضيِّ الثوريِّ ، و الذي أصبَح ظاهرةً فريدَةً متميزةً في الشعر العربي المعاصرِ عمومًا ، و في اليمن لظروفها الخاصة على وجه الخصوصِ »[1].

لم يكُنْ عبدُ الله البردوني بعيدًا عن هذه الحلبة الشعرية ، و لم يكن في شعرِهِ نازحًا عن هموم اليمن ذاهلاً عن الأوصاب التي يعيشُها الإنسان اليمّني، و هو الذي كان وطنيًّا حتى النخاعِ ، و شاعرًا وصَّافًا لأدواء الشعب ، يرى أنه من تمامِ الشعريَّة أن يحتسَي مع قومِهِ جُرعاتِ العذاب ، و أنْ يصوغها بكلماته المعبرة عن جراح بني جلدته ، و قد عاش أيَّام وطنه ، و سلخ من عمره ما ترك ندوبًا في جسمِهِ ، و شعرِهِ على السواء تجارب حية لا تمحُوها السنُون .

ظلَّ البردوني مؤمناً برسالة الشعرِ ، ناهضًا بأعبائها أمام قرائه في اليمن ، و خارَجَ اليمن ، و هو فوق احتفائه بقواعد الجمال في نصوصه ، لا يدَّخُر جهدَه في احترام حاجةِ قرائه إلى مضمون يتساوقُ مع الواقع ، و ملابساتِهِ ، «فمجتمعُ القرَّاء يريدون شعًرا يعبرُ عن طموحاتهم ، و يلتصق بهمومهم على اختلافها ، و يحرِّك فيهم إنسانَ الداخل ، و لا يهمُّ أيَّ قارئ معاصرٍ قضايا الجماليات الفنية ، إذا لم توظَّف في خدمة الجماهير ، صحيحٌ أنَّ القيَم الجمالية ضرورية لكنها وحدَها لا تغني عن المضمون الاجتماعي ، و المدلول الإنساني القائم على فلسفة ، ولا تكفي عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب ، و لسَعةِ آمال المجتمع القارئ ، و رقيه الذهني تضاعفت مسؤولية الشاعر فنياً ، و مضمونيًّا »[2].

[1] . وليد مشوح . الصورة الشعرية عند البردوني , ص :123 و 124

[2] . عبد الله البردوني , قضايا يمنية , دار الحداثة , بيروت , لبنان الطبعة الثالثة 1988، ص : 238

### 2.1. الرسالة الوطنية و القومية :

البردوني شاعُر اليمن ، و شاعُر العروبة اليوم ، و غَدَا كلاهما ممتزجين بدمائه ، فشعوره بوطنه شعور َمن توحَّد مع بلاده ، و امتزج بَعِق ثوارها ، و تنسَّم أريج أوديتها ، و حقولها ، كما لاَمَسْتْ شاعريتُه معاناةَ إنسانها ، و بؤسَ حياته المعجونة بظلم حكامها ، أما شعوُره بالعروبة ، فشعور يمتد إلى أعماق التاريخ ، و يستشرف مستقبَل الأمة ، و أمجاَد وحدتها ، فتوجُّه الشا عر وطني صميٌم ، و قومي يتسع ليشمَل المغرب ، و المشرق معاً ، و يهتم لكافة أقطار العروبة .

#### أ. الموقف الوطني و تجلياتُه :

لليمن في نفس البردوني فوق ما للمنتسب إلى أرضٍ من المودَّة لها ، و إذا كانت الوطنية ليست غيرَ « ارتباط الشخص بوطنه ، و تعلقه به باعتباره مثوى آبائه ، و أجداده »[1] ، فقد تداعى هذا الحبُّ في نفس الشاعر بالتزاماته حيالَ هذا الوطن الأسير ، فرأيناه يهتُّم لبلاده ، و يشعر أنها « بحاجةٍ إليه ، فهو يؤرخ أحداثَها ، و يرسم في شعره أدواءَ ها ، و يقفُ إلى جانب القضايا الملحة للجماهير المقهورة ، و يغني للمستقبل الزاهر لليمن ، و قد غرق في غياهب الجهل ، و الفقر ، و الحرمان ، اليمن التي

[1]. طه وادي . جماليات القصيدة المعاصرة , ص : 54

انطلقت من جبالها ، ووديانها ، و شعابها ، و سهولها هجرات العرب الذين حملوا راية الحضارة ردًحا من الزمن ، و ما إنْ جاَر الزمان على اليمن حتى تقهقرت حضاريا ، و اجتماعيا لظروف سياسية صوَّرها البردوني في بعض قصائده »[1] .

لهذه الأوضاع ، و هذه الأسباب كان حريًّا أن يتلاقى ما هو شعريٌّ مع ما هو وطنيٌّ عند البردوني ، و أن يتقاطع ما هو إبداعيٌّ لديه مع ما يعد فاعلية وطنية لديه ، و لذلك استحال شعره رغم نفاسته ، و فنيته مادة تأسو جراحاً راعفة للمواطن اليمني ، هذا الذي قدَّم إليه دواوينه دون ثمن ، وهو ليس بأنجى من نيوب الفاقة ، و العوز «كان يدفُع من قوتِه الخاصّ أثمانَ دواوينه ، و كتبه ، و حتى يتَّم بيعُها للجمهور بأقلَّ من سعر التكلفة ، و في أحيانٍ كثيرة بأثمانٍ زهيدةٍ لا تكاُد تذكُر ...إنها ظاهرة فريدة لشاعر فريد يعرفها كلُّ أبناء اليمن ، و يعرفها أكثر أطفال ، و فتيان فقراء عاش معظُمهم ، و يعيش على ريع هذه الكتب ، و بيعها في الشوارع ، و تقاطع إشاراتها »[2] .

هذا بعضُ ما في قلب الشاعر المحب لليمن من تفان في خدمة شعبه ، و مسح بعض ما به من الحاجة ، و من أرض بلقيس كل أنفاس الشاعر حين تتذاوب ألحانًا , و أغاريَد ، و تتجلى هذه البلدة السعيدة بخوًرا مع كل حرف من حروفه المحبة :

**من أرضِ بلقيسَ هذَا اللحُن ، و الوُتر ... مْن جوِّها هذه الأنَسامُ ، و السَّحَرُ**

**من صدرِها هذه الآهاتُ من فِمها ... هذي اللحونُ ، و من تاريخِها الذُّكُر**

**مَن " السعيدةِ " هذي الأغنياتُ و مِنْ ... ظلالَها هذه الأطيافُ ، و الصُّوُر**

[1]. وليد مشوح . الصورة الشعرية عند البردوني ، ص: 121

[2] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني , ج1، ص 15.

**أطيافُها حولَ مَسْرى خاطِري زُمَرٌ        مَن الترانيمِ تشدُو حولَها زُمَر**

**من خاطرِ "اليَمنِ" الخضرا و مهجتِها        هذي الأغاريدُ و الأصداءُ ،و الفِكَر**

**هذا القصيدُ أغانيها ، و دمعتُها        و سحرُها ، و صباها الأغيدُ النضُر**

**يكادُ من طولِ ما غنى خمائلَها        يفوحُ من كلِّ حرفٍ جوُّها العطُر[1]**

و لن تزال هذه المشاعر تتدفق في نفس هذا الصنعاني المعنَّى بحب وطنه حتى يقدم له كلَّ نفيس ، و حتى يضحِّي من أجله بما يملك ، و حتى تفنى ذاته في ذات هذا الوطنِ ، و يحلَّ كيانه في كيان أرضه و سمائه :

**مذْ بدأنا الشوطَ جوهرْنا الحصَى        بالدَّم الغالي ، و فَرَشْنا الرِّمالْ**

**و اتَّقدْنا في حشَى الأرضِ هوًى        و تحوَّلنا حقُولا ، و تلال**

**من روابي لحمنا هذي الرُّبى        من رُبى أعظمِنا هذي الجبالْ[2]**

و حين تتنكرللشاعر الأرض و من فيها ، و يتيهُ في زحمة هذا الوجود ، و تعتوره لحظات الانكسار ، و خيانة الأقربين يبحث عن نفسه ، و عن وطنه ، فيجدهما شيئًا واحدًا يحل مكانًا واحدًا ، و يرى نفسه في ( **رحلة النجوم**) فلكًا سابحًا يحمل وطنه بين دفتيه :

**أين عشِّي ، و جدولي و جنَاني        أينَ جوِّي ؟ و أين برُّ أماني؟**

---

[1] . المصدر السابق ص: 57.

[2] . المصدر نفسه , ص : 667

**أين مني بقيَّة من جنَاحِي فرَّ مني الجوابُ ، ضاع لَساني**

**غَير أني أسائلُ الصمتَ عنِّي ، و انكسارُ الجوابِ يدْمي حنَاني**

**هل أنا منْ هنا ؟ و هل لي مكانٌ؟ أنا منْ لا هنَا ، ومنْ لا مكانِ**

**كم إلى كم أمشِي، و دربي ظنونٌ و مَداهُ قاصٍ عن الوَهْمِ دانِ[1]**

يثير البردوني عبرَ جمله الاستفهامية أبعادَ الحيرة ، و الترقُّب و هواجسَ الخوف من الوحشة للبعد عن التراب الذي يمثلُ استمراراً للذات ، على الرغم من كونِه محلِّقاً كالنجوم في سمائه البعيدة التي تحمُل اعتدادَه بنفسه المتوثبة ليطرح سؤالَه مشحونًا بطاقة الانتماء :

**هل هنا موطني ؟ و أصغي : و هلْ لي موطنٌ غيرُهُ على الأرض ثانِ**

**وطني رحلة النجومِ ، فأهلي و أحبائي النُجوم الرَّواني[2]**

تتكشف الظاهرة الأيديولوجية في (رحلة النجوم ) عبرَ التفاعل الحّي مع الموقف الوطني للبردوني من زاوية فهم الوطن على أنه قيمة ، و معنى قابٌل للامتزاج مع الذات إلى حدِّ الاتحاد على الرغم من تنكر الواقع ، ومعطياته التي تخيِّب ظنون الشاعر :

**فليخنِّي الزمان ، و الشعبُ إنِّي شعبُ شعْبي ، أنا زمانُ الزَّمانِ**

**يتلاقى الزمانُ و الشعبُ في روحِي شجيَّينِ يعزفان كيَاني**

[1] . المصدر نفسه . ص 250.

[2] . المصدر نفسه ، ص 250و 251

**من أنا ؟ شاعرٌ ، حريقٌ يغنِّي          و غنَائي دمِي ، دخانُ دخَاني**

**فحيَاتي سرُّ الحياة ، و شدْوي          لحنُ ألحانها ، معاني المعاني**

**و ضَياعِي سياحةُ العطْر في الرِّيـ          ـحِ و تيهِي مزارعٌ من أغَاني[1]**

إنَّ الشاعر بهذه الانزياحات يصنع قيًما جديدة ، و يضع أيقوناتٍ مختلفةً للشعب ، و للتاريخ و للدماء ، و للأمكنة ليعيدَ صياغة الوطن المحمول في قلب الشاعر الظاعن نحو مدن العطر ، و مزارع التيه ، و عبر أنساقه ، و صوره السريالية يضيف انتهاكات عبر محاور التأليف ، و لكنها في سياقها الدلالي لا تخفي نبضَها بمعنى الوطنية المتدفقة في جنبات نفسه الشاعرة ، و الأيديولوجيا عبر سدوف هذه الأنساق لا تتعارض مع الواقع بحال ، غير أنها تتوسَّل إليه بأنظمة من اللغة متجاوزة للمعقول لتبحث لها عن المعنى القاّر ، « و كما أنَّ الأيديولوجيا تجزِم باستطاعتها إدراكَ الواقع على الرغم من تنوعه ، و تغيره فهي من حيث كونُها نمطًا من أنماط الفكر الإنساني تبحث عن نقاط ارتكاز في مجرى الحياة بتصور حالات ، و أشياء محددة ، و استخدام إدراكات ثابتة ، و تصّورات ساكنة »[2].

و في أنشودة الشاعر للجنوب التي عنونها بـ ( **هذِه أرضِي**) وجهٌ آخُر للانتماء إلى هذا الوطن ، فالشاعر ينشد خلاصه من براثن الاستعمار ، و هو، و إن غيَّب شيئًا من الصوت الفني في القصيدة ليتيح للبعد التحريضي مجالَه إلا أنها تشي بمضمونِ الوطنية ، و شعرية الرفض ، و التمرد على الهوان الشعبي ، و هي تبدو من خلال لغتها الترصُّديةمنغمسةً في القضية الوطنية بناءً ، و مضامينَ ، لذلك

---

[1] . المصدرالسابق ، ص : 251

[2] . بكري خليل . الأيديولوجيا و المعرفة , دار الشروق للنشر و التوزيع , عمان , الأردن , ط1 , 2002, ص: 33

تُلفيها غيرَ عابئةٍ بجماليات التشكيل الشعريّ ما دام كلُّ همِّها إيقاظَ السواعدِ الساكنة المنسية ، و شحنها بالحماسة الوطنية المتمردة »[1] :

**زمجري بالنار يا أرض الجنوبْ      و الهبي بالحقدِ حبّـات القلوبْ**

**و اقذفي الحقدَ دخاناً ، و لهيبْ      زمجري للثأر يا أرضَ الجنوبْ**

**و اركبي الموتَ إلى المجدِ السليبْ. زمجري**

**و اثأري يا أرض جدِّي و أبي . و اثأَري**

**و اعصِفي بالغاصِبِ المستعمرِ[2]**

اندلعت الثورة اليمنيةُ على حكم الإمام **أحمد بن يحي حميد الدين** في 26سبتمبر1962 م و على ولده **البدر** الذي تولى السلطةَ بعده أسبوعًا قبل نشوبها ، وقد تهلَّل لها الشاعر ، و أحس بانفراج أزمة الشعب بعد ليله الطويل دامس ، و قد كانت هذه الثورةُ في اعتقادِ اليمنيين «بدايةَ تغيير مجتمع فاسدٍ ، انقسم في ظله الشعبُ شيَعا و أحزاباً ، و سادت الفوضى ، و احتكرت الأقلية الحاكمة المنحرفةُ المناصب ، و النفوذَ على حساب غالبية أبناء الشعب ، و تحطّمتْ أسوارُ السجن الكبير الذي حبس الإمامُ وراءه الشعبَ ، و أحال حياته إلى جحيم ، و خوف ، و إرهاب ، و شقاء ، و يأس ، و حرمان ، و يحول الجمود إلى حركة ، و الخمول إلى نشاط ، و اللامبالاة إلى شعور واعٍ بالمسؤولية و

[1] . فتحي خليفي . الإيديولوجي و الشعري في ديوان عبد الوهاب البياتي , الدار التونسية للكتاب . ط1 , 2013، ص : 72

[2] . عبد الله البردوني , ديوان عبد الله البردوني , ج1، ص : 59

أشرقت شمس الحرية ، و العدالة ، و غمرت بضيائها كل دروب الحياة ، و تغيرت صور الحياة في اليمن ، و علت شريعة الله كما أرادها الله حقا ، و عدلا بعد أن سقطت دولة الإفك ، و الخرافات ، و الجهل و الفوضى و التخلف »[1].

انحاَز ا لبرّدوني للثورة ، و أعلَن ( **الحكم للشعب** ) وحده " في طريق الفجر " كما علق آمالا جسامًا على تلك الثورة :

**لن يستكيَن ، و لن يستسلم الوطُن        توثَّبَ الروح فيه ، و انتخَى البَدَنُ**

**أما تَرى كيفَ أعلى رأَسه و مضَى        يلُوسُ أصناَمه البلَها ، و يمتهُن؟**

**و هبَّ كالماردِ الغضبانِ متَّشحًا        بالنارِ يجتذبُ العليَا ، و يحتضُن**

**فزعزعتْ معِقَل الطغيانِ ضربتُه        حتى هَوى و تساَوى التاُج والكفُن**

**و أذَّنَ الفجر من نيرانِ مدفعِه        و المعجزاتُ شفاهٌ ، و الدُّنا أذُنُ**

**تيقظتْ كبرياءُ المجدِ في دِمه        و احمرَّ في مقلتَيِه الحقدُ ، و الإحُن**[2]

وعي البردوني بمبادئ الثورة مستلهم من جراحات الماضي التي تنزو و من ويلات الهيمنة على مقدرات الشعب و استلاب تاريخه و حاضره ، كما أنه منطلق من إحساسه بانكسارات الثورات السابقة و ما خلفته من جرائر في 1948 و 1955، فصرخةُ الشاعر صرخةُ المنتصر الثائر من عهد الإمامة الباغية :

---

[1] . لجنة كتب قومية , اليمن ثورة و سلام , ص : 59

[2] . عبد الله البردوني , الديوان ج1، ص: 365

**يا صَوعَةَ الشعبِ شقَّ الشعبُ مرقَدهُ و أشعَلَتْ دمهُ الثَّاراتُ ، و الضّغُن**

**ها نحن ثُرنَا على إذْعانِنا ، و على نفوسِنا ، و استثارتْ أمّنا " اليَمُن "**

**لا "البدُر" لا "الحَسَن"السَّجّانُ يحكُمنَا الحكُم للشَّعبِ لا "بدر"،ولا"حَسَنُ"**

**نحن البلادُ ، و سكّانُ البلادِ ، وما فيها لنا إنّنَا السكّان ، و السكُن**

**اليومُ للشعبِ ، و الأمسُ المجيدُ لهُ لهُ غدٌ ،و له التاريخُ ... والزمُن**

**فليخسَأ الظلُم، و لتَذْهبْ حكومتُهُ ملعونةً ، و ليَولّ عهدُنَا النَّتِنُ**[1]

لو أنْعمنا النظَر في المجموعة الأخيرة من الأبيات ، لتجلَّى لنا مقدارُ حرصِ الشاعر على ترسيخ المضمون الإيديولوجّي المعتمد على قيمة الوطنية ، كأساسٍ للوجود الفاعل ، و المستقل للذات ، و هو لذلك لم يستنفرْ كافةَ الأدوات الفنية لتحقيق هذه الشعرية ، بمقدار ما اتَّكأ على عنصر التكرار للمفردة اللغوية التي تمثِّلُ واحدةً من إحداثيَّات هذا الحضور :

---

[1] . المصدر نفسه , ص : 366 و 367

| | العلامة اللغوية | عدد مرات التكرار |
|---|---|---|
| الأسماء | الشعب | 4 |
| | البدر | 2 |
| | البلاد | 2 |
| | السكان | 2 |
| | الحسن | 2 |
| الأفعال | ثار | 2 |
| الحروف | نحن | 2 |
| | نا ( المتكلمين ) | 8 |
| | الهاء (تعود على الشعب) | 5 |

يجيشُ الخطابُ بكمِّ المحمولات النفسية التي تحدِّد المسَار الإيديولوجّي للشاعر ، و تبنيه فكرة المواطنة ، و الاستقلال ، و الحاكمية ، و تمسكه بهذه العناصر ، و نسبتها للشعب الذي دقَّ وحده

طبول الثورة ، و تجدّد معها امتلاكه لكل شيءٍ ، و معها اتسعت دائرة الأنا ، و الـ (نحن)في جُمل الخطاب الشعري .

**ب.الموقف القومي و تجلياته :**

«لا ينفصلُ شعُرنا العربيُّ بعامة ، و الشعر في اليمن خاصةً عن الواقع الذي يصدر عنه ، و هو يعبر أصدق تعبير عن حالات التردي التي يعيشها الإنسان العربي في مشرق الوطن الكبير ، و مغربه ، و معظم شعر البردُّوني ، إن لم يكنْ كلُّ شعره مرتبطاً أشد الارتباط بالواقع المحلِّي ، و العربّي، و الإنساني ، و قصائده كلُّها ، أو جلُّها جدلٌ حيٌّ بين الاجتماعي ، و السياسي ، و الفكرّي »[1].

وموقف البردوني هذا المُشبع بنظرته القومية نابٌع من موقف اليمن أجمَع كقطر ، و كشعب يدين للخريطة العربية بدعمها لثورتها ، و لحركة التغيير فيها «فقد كانت ثورة 26 سبتمبر جديرةً بمساندة الجمهورية العربية المتحدة ، انطلاقا من إيمانها بالقومية العربية ، و بدورها الطليعّي في دعمها و حماية أهدافها ، و صيانة مكاسبها ، و التصدِّي لأعدائها ، و قدم شعب الجمهورية العربية المتحدة المثالَ الصادق للتضحية في سبيل المبادئ التي يؤمُن بها ، و يدعو إليها ، و اقتحمت القوات العربية صفوف الرجعية المتحالفة مع الاستعمار عندما قدمت مساندتها ، و تأييدها للثورة اليمنية »[2] .

و البردُّوني لا يعترف بالقومية العربية من باب الاعتراف بجميل الأمة على اليمن ، و لكنه يؤمن بها قبل الثورة و بعدها ، و يرى أن استكمالَ عناصرها في كيان تلك الأمة هو ما حدَا بها إلى أن تجري في عروق الشعب اليمني ، مهما تأخَر هذا النبضُ بفعل عهود التخلف ، و العزلة المفروضة عليه ، بل إن

[1] . عبد العزيز المقالح , نقوش مأربية ,دراسات في الإبداع و النقد الأدبي .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر , بيروت لبنان , ط 1 , 1425هـ 2004م ، ص : 58

[2] . لجنة كتب قومية , اليمن ثورة و سلام , ص : 3

الوطنية نفَسها كانت مغيبةً ، و مخدرةً لقد «كانتْ وطنيةُ اليمن مفقودةً أيام نشأة الوطنيات ، فقد كان الإمام هو الوطن ، و الوطُن هو الإمام بفعل دعاية إماميَّةٍ قائمة على ثقافة وراثية ، و نتيجة لاكتمال الوطنية في دنيا العرب ، نشأتْ وطنية الإنسان اليمّني، و النمو طبيعة كل ناشئ»[1] .

و إذن فإنّ الانتماءَ الوطنَّي يستمدُّ جوهَره من الانتماء القومّي ، وهو مفهوم منتظم لمشاعر الانتساب إلى الأقطار العربية جميعاً ،كما يراها الشاعر «فالوطنيةُ الكاملةُ في الإنسان اليمّني تتجلى بشمول قضايا الأمة على أساس وطنٍّي ، حتى يحسَّ مواطُن(صنعاءَ ) أنّ احتلالَ (الوديعةَ ) احتلالٌ (لنقَم أو ظفَار )، و احتلال (الجولان )احتلال (لرازح أو حجة ) ، و احتلال (سيناء ) احتلال (لميدي أو الحديدة )، و احتلال (الضفة الغربية ) احتلال (لتعَز أو باجَل ) .. فمن توافَر له هذا الإحساس المجيد .. فهو وطنيٌّ كاملُ الوطنية .. بل هو الإنسانُ الكاملُ الإنسانية »[2] .

و لم يكن البردوني بعد هذَا كلِّه شاعًرا قوميا فحسبُ ، بل كان إنسانًا قوميًّا ، يستمد خطابه الشعريَّ من مواقفه التي سجلها في حياته نصرةً ، ومؤازرةً ، و تفاعلا مع الواقع العربي ، و الإسلامي ، و تكفي نظرة في مجاميعه الشعرية لتبرر هذا الحكم من خلال تلك العناوين التي وسَم بها قصائده ، و التي تتضمَّن المعطى القوميَّ في خطابه الشعرّي ، مثل : البعث العربي ، زحف العروبة ، أم يعرب ، أبو تمام وعروبة اليوم ، ليال بيروتية.. في حقائب سائح عربي , مصارحة المأدبة الأخيرة ، حراس الخليج .. وغير هذه من القصائد التي تحتضن البعدَ الأشمَل للعروبة .

[1] . عبد الله البردوني , قضايا يمنية , ص 492
[2] . المرجع نفسه , ص : 493

تعلق البردوني كثيراً بأهداب المؤتمر الذي جمَع أقطابَ العرب الثلاثة ، و هم الإمام أحمد ، و الرئيس جمال عبد الناصر ، و الرئيس عبد العزيز آل سعود سنة 1958 ، و قد تغنّى الشاعر في قصيدته ( **البعث العربي** ) بالوحدة العربية ، و خُيِّل إليه أنَّ أمجادَ الأمة قد بُعثت بحق :

**وحدةُ المجدِ ، و الفخارِ التليدِ زعزعَتْ مرقدَ الصباحِ الجديدِ**

**و استطارتْ تحتَ قافلةِ الفتحِ و تطْوي الحدودَ بعدَ الحدودِ**

**و تُناجي العدَا بألسنةِ النَّارِ ، و بالموتِ من شفَاهِ الحديدِ**

**وحدةٌ يعربيَّةٌ ، و انطلاقٌ عربيٌّ يهزُّ صمتَ اللحُودِ**

**إنما العُرْبُ ثورةٌ وحَّدتْها يقظةُ البعثِ و انتفاضُ الوجودِ**

**فابنُ " يحَي" مؤزّر بجَمالٍ " و جمالٌ مؤزَّر " بسَعُودِ "**

**وحَّدَتْ شملَ هم كبارُ الأَماني والدَّم الحرُّ ، و اعتزازُ الجدودِ**

**قد تلاقَى الحجازُ و اليَمَنُ المَيْمونُ و النيلُ في اتحادِ الجهودِ**

**و استفاقَتْ مواطِنُ العَربِ الشمِّ فعودِي يا رايةَ العُرْبِ عُودي**[1]

لاشكَّ أنَّ البردوني يمكن يُحَمِّل هذا اللقاءَ العربيَّ غيرَ أملِ الإنسان العربّي بالوحدة ، و البعث ، كان متجاوزًا ما يتخبط فيه القادة من صدق في الموقف ، أو عدم صدق ،فقد «كان الحلم و ما يزال جوهر الأدب ، حلم التجاوز ، و التغيير ، و الثورة لمصلحة الإنسان و الجماهير ، و يظل الحلم دائما ،

[1] . عبد الله البردوني . الديوان ج 1, ص: 116

أو يجب أن يظلّ غير َ متورِّط في اللعبة السياسية التي يمتهنها السياسيون ، و إن كان يغرق في أتونها ، و يصطلي »[1] .

فالبردوني في هذه التجربة « يقف بين المنطقتين الرئيسيتين ، للنظر إلى الوحدة العربية بوصفها همًّا كبير ً ا إذا ما حصلتْ ، فهَو يقف برِجلٍ في الماضي المبَهم ، و أخرى في الحاضر المتفتح »[2]، و حين تحدَّث الشاعُر عن البعث العربي إنما رمى به إلى رجوع أمجادِ الأمة العربي ّة ، و ابتعاثِ انتصاراتها التي َعمَّى عليها واقعها المعفر بالهزائم ، إذ لم يرم إلى ما سوى المعنى اللغوي من مفهوم البعث .

« شِعُر البردُّوني عبارةٌ عن بيان سياسيٍّ لإيماناته ، و إعلان صريحٌ عن توجُّهاته الوطنية ، و القومية ، فهمُّ اليمن من الهمِّ العربي كله ، و مشكلاتُ المواطن اليمّني الذي هو من الشعب عامة ، هو همُّ العربي ، أنَّى كان في مغربِ الأرضِ العربيةِ ، أمفي مشرقِ ها »، فكلٌّ يبثُّ شكواه لأخيه ، دون أن يكونَ الفاصل الجغرافي مانًعا لتلك العلاقات العربية الصميَمة :

**اليوَم ألقَى في " دِمشقَ" بني أبي — و أب ُثُّ أهلي في الكنانة مابي**

**و أبثُّ أجدادي بني غسَّان في — ربواتِ جلَّقَ محنتي ، و عذابي**

**و أهيُم، و الأنسام ُ تنشُر ذكَرهم — حولي ، فتنضُح بالعطورِ ثيابي**

**و أهزُّ في ترب " المعرة" شاعراً — مثلِ ي : توحَّدَ خطب ُه ، و مصابي**

**و أعودُ أسأل جلَّقًا عن عهدها — بأميَّةٍ، و بفتحـها الغلاَّبِ**

---

[1] . نعيم اليافي . أطياف الوجه الواحد ، دراسات نقدية في النظرية و التطبيق , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .1997، ص : 125

[2] .محمد القضاة , شعر عبد الله البردوني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت 1997، ص: 71.

**صُوَرٌ من الماضي تُهامِسُ خاطري كتَهامُسِ العشاقِ بالأهدَابِ**[1]

استنجدَ الشاعُر في ما مرَّ من أبيات بمفردات من معجَم التراثِ العربّي لشخصيات ، و أمكنة من شأنها تعزيز الموضوع القومّي ، و تحريكُ النص بذلك تلقاء الصورة التأثيرية اللازمة للأيديولوجيا القومية من ذلك :

- دمشق و اسمها القديم " جلّق"
- الكنانة ، و هي مصُر استناداً للحديث النبويّ
- بنو غسَّان
- المعَّرة ، و شاعرها.
- أميّة

إنَّ توافَر هذه الدوال ضمن سياق الإثارة يرسُم لوحةً في القصيدة ، تتعاضدُ مع جملة المقاطع في النص لتحقق الكشف عن فكرة القومية العربية في مضمونها التاريخي ، و الحاضر الذي يسجله الشاعر كواحدة من لبنات الوحدة .

## 3.1 الرسالة الاشتراكية :

«يقوم الالتزامُ في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكُر ، أو الأديبُ ، أو الفنان فيها ، و هذا الموقفُ يقتضي صراحةً ، و وضوحًا ، و إخلاصاً و صدقًا ، و استعداداً من المفكر الملتزم لأن يحافظ على التزامه دائما ، و يتحمَّل كامَل التبعة التي تترتب على هذا الالتزامِ ، من هنا

[1] . عبد الله البردوني .ديوان عبد الله البردوني ، ج1, ص : 253 و 254

كان الالتزام مرتبطًا بالعقيدة منبثقاً من شدة الإيمان بها ، صادًرا في جميع أشكاله ، و أحواله عن أيديولوجية معيَّنة يدين بها المفكر الملتزم »[1].

من هذا الوجه من الاعتقاد كان **البردُّوني** واحدًا من الملتزمين بقضية الشعب ، و العناية بشؤونه العامة ، و الخاصة ، و النظر في ما يعرضُ له من أحوال العيش ، و تصاريف الأحداث ، و إن جاءَ اهتمامُه بأحواله الاجتماعية ، و المادية مهيمناً على ما نراه من أشعاره ، و قد تعرض للسياسة ، و تقلباتها لما يرى فيها من تأثير مباشر على حياة الناس ، و معاشهم ، و لعله في هذا الشأن كان يقتربُ من الاشتراكية فيما تثيره من آراء حول معاناةِ الطبقة الكادحِة .

«تنطلق الواقعية الاشتراكيةُ في التزامها من تعاليم **كارل ماركس** Karl Marx ، و نظريته في الجدل الماديّ ، و خلاصةُ ذلك أنَّ الإنسانَ لابدَّ له قبَل الاهتمام بالسياسة ، و العلم ، و الدين ، و الفن من أن يحصل على طعامه ، و شرابه ، و ملبسه ، و مسكنه ، و سائر ما يؤمِّن له الاستمرَار في العيش ، فالأساسُ الاقتصاديُّ القائم على الانتاج الزراعي ، و الصناعي ، و تبادل السلع ، و الخدمات ، و توزيعها بين طبقات المجتمع هو الذي يحدِّد في نهاية المطاف التطوراتِ السياسيةَ ، و الاجتماعيةَ ، و الحضاريةَ ، و كلُّ نمٍّو ، و تغييرٍ ، و تطوُّر في حياة المجتمع ، و أنظمته مردُّه إلى الأنظمة الاقتصاديةِ »[2].

« و الاشتراكية تعني ببساطةٍ اشتراكَ الجميع في ملكية أدوات الإنتاج ، و الحد من ملكية الأفراد الخاصة لها ، فالاشتراكية نظام اقتصادي ذُو فلسفة اجتماعية ، و سياسية تقوم على التوسع

[1]. أحمد أبو حاقة . الالتزام في الشعر العربي , ص : 14
[2]. المرجع نفسه , ص : 29

في ملكية الدولة العامة ، و إضعاف الملكية الخاصة ، و الغرض من ذلك تجنب مساوئ النظام الرأسمالّي ، و طغيان أصحاب رؤوس الأموال ، و إزالة الفوارق بين طبقات المجتمع ، و ضمان العدالة في توزيع الثروات »[1].

و بعيدًا عن شطحات الدعوات الاشتراكية ، و فلسفتها التي تنبثق عن غير المعتقدات التي يدين لها شاعرٌ كالبردوني إلا أن اتفاقَه مع روحها المعنويّ أقلُّ من تجاوبه معها في أشكال الممارسة الاجتماعية التي تبدو أكثَر إحقاقًا للإنسان اليمني المسحوق ، فالمجتمع الاشتراكي «يقومُ على قيم أخلاقيةٍ ، هدفُها هو تحسين المستوى المعيشّي للجنس البشرّي ، و ذلك في مقابل القيم الاستغلالية للمجتمع الرأسمالي ، و إذا كان معظم الاشتراكيين يرونَ في مجتمع العدالة الاجتماعية مجتمَع الغد المأمول ، فإن **ماركس** قد دعا إلى تجاوزه إلى مجتمع شيوعّي تمَّحي فيه الطبقات تمًاما ، و تملك فيه **البروليتاريا** زمام الأمور ، و تسقط فيه الدولة ، و تزولُ فيه أشكالُ الاستغلال كافة »[2].

و قد توجَّه الشعُر في اليمن تلقاءَ الشعب حتى لقد أهدَر كثيرًا من جمالياته ، و هو يسعى لجسِّ أدواء المجتمع متلفًِّعا بأرديِة الواقعية الاشتراكية ، فقد كان قبل زمنه المعاصر «وسيلةً تعبيرية ذاتَ وظيفة جمالية ، قد تكون ذات دلالة اجتماعية ، و قد لا تكون ، قد تكون مديحاً لحاكم ، أو زُلفى لأمير ، و قد تكون مناجاة محبٍّ ، أو وصف بحيرة ، أو رحلةً على ناقة ، أو حديثًا عن بستان في الربيع ، و قد تغيرتْ وسائلُ التعبير في العصر الحديث ، و أصبح جانبٌ كبيرٌ من الشعر وسيلةً

[1] . وسيلة خزار , الأيديولوجيا و علم الاجتماع , جدلية الانفصال و الاتصال , منتدى المعارف بيروت ، ط1 , 2013, ص: 84
[2] , المرجع نفسه , ص : 88

إلى الشعب بعد أن كانَ وسيلة إلى الحكامِ ، لكنه في اليمن كان كتابةً بالأظافر ، و تمرّدا بحدِّ السيف » [1].

حاول البرّدوني « أنْ يلتقطَ من خلال الذاكرة المنهكَة بقراءات غيرِ منظمة ملامَح بلاده ، و بعض القسمات الفكرية لعصره ، ثم أقَام لنا معرضًا من الصور ، و الأطياف التي تفترق كثيرًا بعضها عن البعض الآخر ، كما تلتحم أحيانًا في عمل فني يُدين الواقَع بطريقة مباشرة ، و ذلك إذا ما سمحتِ التجاربُ الجزئيَّة بتلك الإدانةِ ، أما إذا استعصتْ عليه التجربةُ بذلك راح يدين ذاته ، و ذكاءَه بطريقة كاريكاتوريَّة لا سريالية » [2] , و هو في كل ذلك يمزُج بين الفكرة الأيديولوجية بخطابيتها التوصيفيةِ ، و التحريضيَّة ، و بين تلك الصور الجمالية التي تتضافَر مع عوالق الفكر لتؤسِّس للموقف الشعري من لحظات التقاطُع مع الواقع.

في مجموعته الأولى (**من أرض بلقيس** ) ، تأتي قصيدة البرّدوني التي عنونها " **ليالي الجائعين** " لتطرح المغزى الواقعيَّ للنص مع معطيات الوعي الاشتراكي للشاعر بمعاناة الإنسان اليمني ، و القصيدةُ منخلال العنوان جمعتْ بين عنصرينِ كثيرًا ما يجتمعان ليؤسِّسا حالة الضياع ، و التحطُّم على جدار الحيف الاجتماعي ، فالليل بوحشته ، و انعدام المغيث فيه مع ما فيه من البرد ، و العجز و الخوف عندما يتقاطَع مع الجوع . و هو بئس الضَّجيع . تتلون التجربة الإنسانية بالعتمة المأساوية ، و العري الفاضح للممارسة الإماميَّة ، و هو ما يلتقطه الشاعر من مشاهد الواقع اليمّني الذي عاشَه و أحس به :

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ، من مقدمة عبد العزيز المقالح . ص : 39

[2] . عبد السلام الشاذلي . تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر , ص : 37

هذي البيوتُ الجاثماتُ إزائي ليلٌ من الحرمان ، و الإدجاءِ

مَنْ للبيوت الهادماتِ كأنها فوق الحياة مقابُِر الأحياءِ

تغفو على حلُم الرغيف و لم تجد إلا خيالاً منه في الإغفَاءِ

وتضمُّ أشباحَ الجيَاع كأنها سجن يضم جوانح السجناءِ

و تغيبُ في الصمتِ الكئيبِ كأنها كهفٌ وراء الكون ، و الأضواء

خلفَ الطبيعة ، و الحياة كأنها شيءٌ وراَء طبائع الأشياءِ

ترنُو إلى الأملِ المولِّي مثلما يرنو الغريقُ إلى المغيثِ النائي

و تلَملِمُ الأحلاَم منْ صدر الدُّجَى سُودًا كأشباحِ الدُّجَى السَّوداءِ[1]

المكانُ الشعريُّ في خطاب البردوني يختزل القضية ، و يحتضن الواقَع، و يعلُِن به عن الحديث الذي يتناول الإنسانَ في مأساته على نحو مباشر إلى نسبة الحرمان ، و الجوع ، و الصمت للبيوت دون قُطَّانها ، و كأنَّ المكانَ صورةٌ مجسّمة للبؤس الحاصل ، هو أيقُونة المعاناة ، دون نظر إلى أفراد الشعب ممن يعمِّر تلك البيوتَ الخرِبة كالمقابر ، و الشاعر في هذا المقطع من النص يستعير ظلال الصورة المجسدة للجوع ، و الحرمان بشكل يقترب إلى حدٍّ كبير من التلوين الجمالي للقبح ، و هو نمطٌ من التجلِّي المختلف للشعرية ، فالشاعر يصف البيوتَ بـ( الهادمات ) من باب المجاز العقلي لا لشيء إلا ليحمِّل تلك البيوتَ صورة القبورِ التي تضم أصحابها ، كأنما ُهدمت عليهم ، و هي بيوتٌ تغفو ، و تحلم ، و

[1] . عبد الله البردوني , الديوان , ص: 89

تصمتُ كالكهوف ، و هي بعد ذلك تحمل أملاً لأصحابها ، و إنْ كان أملاً باهتاً أثقلَته ُ مشاعُر اليأسِ من العدل الاجتماعّي ، و من الإمام العاطِل .

و الشاعُر في طرحه لفكرة المعاناةِ ، و شقاءِ البؤساء أصحاب الأكواخ المهدَّمة يلوِّح من بين كلماته بدعوات الاشتراكيةِ على الظلم ، و بالثورة ، و التمرُّد على السلطة المنفردة التي جنَت على طبقةِ الفقراء :

**يا ليل ُ ،مَنْ جيرانُ كوخِي.؟ منْ هُم          مرعَى الشقَا، و فريَسةُ الأرزاءِ**

**الجائع ُون الصابرونَ على الطّـوى          صبَر الرُّبا للريح ، و الأنواء**

**الآكلونَ قلوبهم حقدًا على          ترف القصور و ثروة البخلاء**

**الصامتون ، و في معاني صمتِـهم          دنيا من الضَّجَّات و الضوضاءِ[1]**

إنَّ الشاعر يضمُّ فاقتَـه إلى عَوَز الجياع ، فهو صاحب الكوخ معهم ، و هو أيضًا من يحمل همَّ الثورة على الطغاة ، فقد ضجَّ من الفوارقِ الطبقية ، و من تعالي أصحاب القصورِ ، إنَّه يعبر عن هذه المضامين بنفَس الشاعر الذي يقتربُ من التجربة الإنسانيَّة ، منطلقًا من فهمه للأدب على أنه تعبير ٌ جماليٌّ ، و فنيٌّ عن الحياة ، و عن الإنسانية في معناها الشامل »[2] ، إذْ صار من موجِبات هذه الإنسانية أن يتوجهَ بشعره لتقفي آثار الجوع ، و هو يعتصُر قلوب القرى ، و الأرياف ، و لم

---

[1] . المصدر السابق , ص : 90

[2] . محمد ساري . الأدب و المجتمع , دار الأمل للطباعة , الجزائر , ط1 , 2009, ص 66

يعدْ من حقه أن يبَقى متفرجًا على مقابرِ الأحياء ، «لم يعدْثمَّ مجالٌ لأن يُكتَفى من الشاعر بأنْ يشدَوكما يشدُو الطيرُ ، سواء غنى أم ناح على فرع غصنِه الميَّاد »[1].

من أجل هذا حاربَ الشاعُر مظاهر البؤس لأنَّه يعرفها ، و اكتوى بها صبيًّا ، و يافعًا في وسطه الاجتماعي البئيس ، ووقف على حجم التفاوتِ الطبقي الحادّ ، لذلك انحاز «للفقراء بكلِّه ، و لم يكتف بانحيازه العاطفّي ، بل أعلَن أنه جزء من مأساة أبناءِ جلدته ، و مما لاشكَّ فيه أنَّ اليمَن تطوَّرت . بعد الثورة خصوصاً . و أن البرّدوني وصَل إلى حدود الترف ، و ما عاد يسكن الأكواخَ. القبور . ، و ما يجاوُر الجهلاءَ ، و ما عاد يعضُّ الجوعُ معدتَه ، كما كانَ. في أيام ترفه ، و هناءته هذه .، غيرَ أنَّ ثورتَه على أهل البنوك تعتملُ في داخله من أزمنةٍ سحيقةٍ، و لا تزالُ في وعيه ، و ذاكرته ، فقد تحدَّدتِ الفواصل بين طبقته ، و طبقة الأثرياء منذ كان واحدًا من حواريِّي القُرى يصنع بركانًا ، و هو يرصفُ في أغلال الفاقةِ، يقول في **بنُوك و ديُوك** ) بلهجة متحدِّية :[2]

**لنا بطونٌ .. و لديكم بنوكْ    هذي المآسي ، نصَّبتكم ملوكْ**

**حريةُ المقهَى لنا ، عندكْم    لكل بابٍ ، داخليٍّ فكوكْ**

**من أي صنف أنتَ؟ إني إلى    شيءٌ سوى ما في يديكم هَلوكْ**

**لكم ثَراءٌ ، و لنا ثَوْرةٌ    من أنتَ حتى تدَّعي، مَنْ أبُوكْ؟**

**نصفُ يدِي مغلولةٌ ههنا    و نصفُ زنْدي ،عاملٌ في"تبُوكْ"**

**أنَا الحواريُّ ،و القُرى كلُّها    كنْ مثلَ إحدَاها ، سكونًا تَروكْ**

---

[1] . محمد غنيمي هلال . قضايا معاصرة في الأدب و النقد , دار نهضة مصر . الفجالة , القاهرة , د ت , 144

[2] . وليد مشوح , الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني , ص :119

**لأنني منْها ، فَمِي بعضُهَا　　　نَخَافُ لا نَدْري غدًا أين فوكْ**[1]

في الأبياتِ توزيعٌ للمجتمع على صعيدين ، أو طبقتين اثنتين ، يقف الشاعر في الطبقة الأدنى منهما من حيث مستوى المعيشة ، و الوفرة على أسباب الحياة ، فيما تقفُ الطبقة البرجوازية بإمكانياتها ، و بنوكها ، و ملكياتها ، و تتلبَّسُ العقيدةُ الاشتراكية بخطاب الشاعر لتحاصر كتابته الفنية ، و يتعالى صوتُ الأيديولوجيا صريحاً عالياً في عقد الثنائيات الضدية التي تحقق الاختلاف ، و الصراع و الثورة ، و تبلُغ لغةُ التصريح حدَّها ، ليعلن البرّدوني براءتَه من الطبقة المترفِة في المجتمع ، بل يصلُ إلى حد الانتصار لفئة **البروليتاريا** المستنزفة ، و نفي الأحقية للبرجوازية :

**لنا شُروطٌ ، و لكْم شرطةٌ　　　تخطُّ بالكرباجِ (حسْنَ السُّلوكْ)**

**لنا نقاوات ، لكْم عكسُها　　　فأيُّنَا أولى بمنحِ الصكُوكْ**[2] **؟**

إنَّ اتحادَ الشاعر بصوت الجماهير ، و تفانيه في بثِّ المحمول الاشتراكي لخطابه الشعري ، هو وحده ما يهدُر اللغةَ ، إلى حدِّ توظيف الكلمات الفارغة من القيمة الجمالية ، من نحو : (شروط، شرطة ، الكرباج ، حسن السلوك ، الصكوك ) .

**ثانياً : معالم شعرية الأدلجة :**

---

[1] .عبد الله البردوني, الديوان ج2, ص : 1028

[2] . المصدر نفسه . ص : 1028 و 1029

لا شكَّ أن اللغةَ بوصفِها أداةً للتواصل ترتبط بالفكر على نحو خاص ، و هي كمنتَجٍ فرديٍّ توجد ضمن مجموعةٍ متواصلةٍ تفترض على نحو ما علاقات تفاعليةً ، تُصبِحُ فيها اللغةَ في أساسها ذاتَ طابع اجتماعي تداوليٍّ .

و على هذا الأساس فإنَّ «اللغةَ نظامٌ من الإشارات ، و لكنَّها أيضًا أداةٌ تُستخدم لنقل الأفكار بين المتكلمين ، و عملية نقل الأفكار هذه بين المتكلمين تحقيقًا للشرط الاجتماعي الإنساني ، هي ما يسمى عند علماء اللغة : الإيصال , و إذا تأمَّلنا هذه العملية ، فسنرى أنها تربط بين طرفين : بين اللغة نظاماً ، و الإيصال هدفاً للمتكلمين ، و يكون ذلك ضمن علاقة تمثل اللغةُ فيها أداةَ الإيصال ، و يمثل الإيصال فيها وظيفةَ اللغةِ»[1].

و الإيصال بما هو غاية وظيفيَّةٌ للغةِ «عبارةٌ عن جملة من الأخبار ، أو المعلومات المنقولة ، اصطلح على تسميتها الرسالة ، و هذه الرسالة يتمُّ نقلها إلى سامع ، أو قارئ ، أو مخاطب ، و يكون ذلك عبر قناة تسمى (الإيصال) ، و تتكون هذه القناة من أدواة مختلفة »[2] ، و يتحقق من وراء ذلكم الإنجاز الذي هو غاية البلاغ ، و بمقدار ما يكون للُغة من هيمنةٍ للوظيفة الشعرية ، أو الجمالية كإحدى أهم الوظائف اللغوية يكون توافُر الجمال في الخطاب الشعري ، و إن انتقص من مساحات الفكر ، و الموقف الذي يعدُّ وجهًا من وجوهِ الإيصال .

تعدُّ الأيديولوجيا ، واحدةً من أهم المحمولات الفكريّة التي تنضوي في النص ، أو الخطاب الشعري بل تكادُ تلازمه في سياق عمليات التوصيل التي تؤدِّيها اللغةُ التواصليَّة على تجاذبٍ شديد بينها ، وبين

[1] . منذر عياشي , الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري , حلب سوريا , ط1, 2002 , ص: 55

[2] . المرجع نفسه, ص : 57

عناصره البيانية و الجمالية ، وقد تعدَّدتِ الأصواتُ التي تلحُّ على تحييدِ الخطاب الشعريّ عن أنْ يكون منبرًا إيديولوجيًّا مغرقًا في الواقع حتى تصان شعريته ، في وقتٍ لم تجد فيه بعض الآراء النقدية غضاضةً في أنْ يكونَ الشعر كذلك ، على اعتبار أنَّ ما تطالعُنا به الحياة الأدبيةُ من خطابات شعرية « ليستْ موجودةً كي تحدِث مزيدًا من الجمال في العالم ، و حسب ، و لكن أيضًا لكي تقولَ لنا ما هي حقيقة هذا العالم ، و كْي تحدثنا عمَّا هو عادلٌ ، و جائرٌ »[1].

إنَّ فكرةَ الصراع القائم في مسألة الشعريَّة بين الفنيَّة و الالتزام الموقفي ، أو الإنسانيّ ، أو ما يسمى بالأيديولوجيا ، لا تزالُ في أوجها حيث يرى البعض ضعف و خلل النص المتسم بالفكرة ، و القضية ، في حين يرى البعض أن الفكرة تدعم العمل ، و تجعل له بوصلة معرفية إنسانية ، و مع أنَّ هذه القضية لم تُحْسم لصالح أيٍّ من الفريقين إلاَّ أنَّه لا يُختلف على أن الفكرة / القضيَّة تمثل سياقًا إنسانيًّا ، و فضاءً رحبًا لتأويل النصِّ وفق إشاراته ، و علاماته الفنية ، و النفسية ، و الثقافية »[2]

« لقد كانَ كلُّ أدبٍ دومًا الاثنين معاً ، فنًّا و إيديولوجية ، و من العبثِ البحث عن جواهر صرفة »[3] ، و المتتبع للمذاهب الأدبية على اختلاف ما بينها من مواقف إزاء الأدب ، و الحياة يجد «أنها متفقة على أن الشعَر لا يستغني عن الفكرِ ، و أنَّ العناصر الشعريَّة الخالصة غير مستقلة عن العناصر غير الشعرية التي تنتظم فيما تنتظُم المضمونَ الفكريَّ ، و في ذروة هذا المضمون تقع القضايا السياسية ، و الاجتماعية ، و الحضارية ، و الإنسانية العامة ، و عليهِ فليسَ ما يمنُع أن يعالج الشعر هذه القضايا شرط أن يظل شعًرا ، و لا يتحقُّق له ذلك إلا إذا توافرت فيه التجربة الشعريةُ الخالصة التي تبث

---

[1] . تزفيتان تودوروف : نقد النقد , تر : سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت , ط 1, 1986ص : 92

[2] . فاطمة الشيدي , المعنى خارج النص , ص : 119

[3] . أحمد أبو حاقة , الالتزام في الشعر العربي , ص :119

الأفكار بثًّا إيحائيًّا ، يتمكن في النفس عن طريق التصوير الفني بواسطة عباراتٍ موقَّعة محكمة التأليف ، تشفُّ عما يعتمل في ذات الشاعر من موقف فكريٍّ ، و حالات نفسية ، ووجدانية عميقة ، و قد تواضَعت المجتمعاتُ على اعتبار الشعر نتاجًا إنسانيًّا رفيع القيمة ، و على اعتبار الشاعر إنسانًا ممتازاً بين أبناء المجتمع يتمتع بكثير من التقدير ، و الاحترام أيكونُ ذلك لمجرِد لا شيء ؟»[1]

و لارتباط الممارسة الشعرية بالواقع ارتباطًا متفاعلاً لم يعد السبيلُ إلى تجاوز المحتوى الأيديولوجّي في الخطاب متاحاً لبعده الوظيفّي ، و المقتضي بوجه من الوجوه للشعرية بالاتكاء على مكوّن السياق ، و تداعيات المعنى إذا تأسَّس الفعل الإبداعيُّ على وعي من المبدع بالجنس الشعري ، و أبعاده الجماليَّة كيفما كانت الوظيفة التي يوجه إليها ، و التي تستجيب لرؤية الشاعر السياسية ، و الأيديولوجية « أما الاكتفاءُ بلعبته الداخلية ، و الإحالة على نفسه باعتباره مشروعًا ذا طبيعة جمالية خالصة دون انشغال بما يحدث خارجه من تحوُّل في البنى الاجتماعية ، و السياسية ، و الفكرية ، فإنَّ ذلك من شأنه أن يعجِل بانقطاعه عن لحظته في مختلف دلالاتها ، و أن يسارعَ بجعله ممارسةً معلَّقةً في خيال صانعها تكاد لا تزولُ عنه »[2] .

بالنظر إلى هذه الأهمية التي تكتسيها الأيديولوجيا كمكوّن للخطاب الشعري ، فإنَّ التأمل في جوانب الشعرية المتحققة من خلال تعيينات المعنى ، و تحوراته في السياق الشعري يعدُّ إجراءً منهجيًّا لاستكمال البحث في شعرية الخطاب عند البردوني ، تأسيًسا على أنَّ ثمةَ جملةً من المحددات الوظيفية شكّلتْ في حضورها قيمًا تعبيريةً مقنعة بمنجزها الفكري ، و الإبداعي في آن معًا ، كمِعلم السخرية البارز في شعر الشاعر ، و كذا الحوار الشعري ، و أسلوب المفارقة الفنية مما سنأتي على تفصيله .

---

[1] . المرجع نفسه ص : 60

[2] . . فتحي خليفي، الإيديولوجي و الشعري في ديوان عبد الوهاب البياتي, ص 53

### 1.2. السخرية :

تعدُّ السخرية نمطًا من أنماطِ الحكم على المرئيات من أحوال ، و أوضاع ، و شخصيات ، و مواقف ، و ربما كانتْ وسيلةً أدبية للكشف عن الواقع السياسي ، و الاجتماعي ، و ما يؤول إليه الناس في ظروف معاشهم ، و تفكيرهم ، و الشاعر في تأليفه للمشهد الساخر يعتمد على البديهة الحاضرة ، و العقلِ الحصيف الذي يجَمع المتناقضات إلى بعضِها ، و هو «يستخدمُ ، وسائَل، و أساليب متعددةً في شعرِه تتداخل كلٌّ منها بحيث لا يمكن إحصاؤها ، أو عدُّها ، و هي معرضة دائما لابتكار العقول المبتكرة ، بحيث لا يمكن للبلاغّي حصرها في اصطلاحات ضيقة ، فمثلها كحروف الهجاء في أية لغة من اللغات ، يمكن للإنسان اشتقاق آلاف منها ، و التعبير بها عن آلاف الأحاسيس ، فتكون طيعةً في يده يستخدمها كيف يشاء »[1].

و الهدف من السخرية فيما نعتقد إنما هو بث الفكرة ، و التعبير عن الرأي بوجه غير مباشر فجٍّ ، و إنما على سبيل التفكه ، و الإمتاع الذي ينقل تلك الفكرة إلى روع القارئ بطريقة مأنوسة ، و لا تكون السخرية دائما وجها من وجوه العداوة ، و الأذى على حد ما عرفها به بعضهم بقوله أنها «أسلوب ، أو سلاح عدائي ، و مهما صغرت درجاتها ، أو كبرت ، و يتميز عن غيره من أساليب العداء بأنه مصوغ بروح الفكاهة و أسلوبها »[2] . إذ المراد منها حمل المتلقي على إدراك أمر ، أو تبكيت مجانف للصواب ، أو التعريض به أو نفي معتقد يعتقده مما لا يستقيم بحال ، أو إصلاح شأن من شؤون المجتمع في السياسة ، و الأخلاق ، و غيرهما.

1 . نعمان محمد أمين طه ، السخرية في الأدب العربي ، دار التوفيقية للطباعة . ط1, 1979, ص: 47

2 . عبد الحليم حفني , أسلوب السخرية في القرآن , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1987 م , ص: 15

و إذا أردنا إدراج السخرية كأسلوب من أساليب التعبير الشعري عن الموقف من الآخر كان الهجاء أقرب ما يكون لما فيه من إنكار على المهجوِّ ، و انتقاص من فعله أو قوله ، و إذا كان لكل غرض شعريٍّ ما يوافقه من حالة نفسيَّة للشاعر فكذلك الهجاء ، و كذلك السخرية ، فقد ذهب العارفون بالشأن الأدبي إلى أنَّ « قواعد الشعر أربعة الرغبة ، و الرهبة و الطرب ، و الغضب ، فمع الرغبة يكون المدح ، و الشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار ، و الاستعطاف ، و مع الطرب يكون الشوق ، و رقة النسيب ، و مع الغضب يكون الهجاء ، و التوعد ، و العتاب الموجع »[1] .

و السخرية في شعر البردوني سلاحه الذي يعرِّي به قماءةَ السلطة الحاكمة في انحرافاتها السلوكية ، و تجاهلها للفرد المسحوق ، و يسلطه على المسئولين الذين نظروا إلى َمن دونهم نظرة ازدراء ، و عاملوا أفراد المجتمع معاملة العبيد في حين أنهم لا يكادون يعـُون ، أو يفهمون غير لغة التكميم و السجن ، و الإبادة .

ننظر إلى الشاعر ، و قد أقبَل عليه حارُسه يشي إليه بأخبار عن البلد ، و الأصقاع في صورة تجمع المفارقة إلى أسلوب السخرية اللاذعة من جهل المسئولين :

**سيِّدي : هذي الروابي المنتنـَهْ لم تعدْ كالأمس ،كسْلى مذعِهْ**

**(نـُقُم)*يهجسُ ، يـُعلي رأسَه (صَبْر) يهذي ، يحدّ الألسنـَهْ**

**(يسْلحُ ) يومي ، يرى ميسرةً يرتئي (عيبانَ )، يرنو ميَمنهْ**

[1] .أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت ، ط2 ، 1404هـ ، ص 108

**لذُرى (بـَعدانَ )* ألفَا ُهَلةٍ رفَعتْ ، أنفاً كأعلى مئذنه ْ** [1]

في اعتماد الشاعر على خطاب الحارس خالياً من القرائن الدالة على الأسماء المذكورة ، ما يهيِّئ اللوحات الحواريةَ إلى شكل من التداعي المفضي إلى الطرافة ، و الفكاهة الناجمة عن جهل المسئول ، و اعتداده بسطوته ، و سجونه :

**اقتلوهم ، و اسجنوا آباءهم و اقتلوهم ، بعد تكبيلٍ سنه ْ**

**أمركْم لكنْ ! و لكنْ مثلُهم سيِّدي هذي أسامي أمكنـَه ْ**

**هـْم شياطيٌن ، أنا أعرفُهم حيَن أسطو ، يدَّعون المسْكنـَه ْ** [2]

إنَّ ردَّ الحارس ، و استدراكه على سيِّده بأنَّ منْ ذكَرهم أمكنةٌ ، و ليسو أفرادا عصاةً من الرعية فيه مزيدٌ من الإحراج الساخرِ للمسئول الذي يفضح عوارَه بادعاءاته الكاذبة المثيرة للضحك :

**صبٌر وغد ، أنا رقيتـُه كان خبازاً ، أحله ِمعجَه ْ**

**نقٌم كان حصانًا لأبي إطحنـُوه علَفًا للأحصِنـَه ْ**

**اقتلُوا يسلـَحَ ألفَي مرَّةٍ إسَحبـُوا عيبـَانَ حتىٍ(مؤسَنـَه ْ )**

**اقلعـُوا بعدانَ منْ أعراقِـه أنقلُوا نصفَ (بكيل) (مقبنهْ)** [3]

---

[1] . عبد الله البردوني , الديوان ج1 , ص : 741

[2] . المصدر نفسه , ص 741

* نقم و عبيان و صبر جبال في اليمن و يسلح اسم لربوة بصنعاء .

[3] عبد الله البردوني , الديوان ج1ص: 741و 742

إن أسلوب السخرية في مثل هذه القصيدة ، وجه من وجوه الانتقاد اللاذع للحاكم المستبد الذي يجهل أبسط المعارف عن بلده التي يحكم يده في رقاب أبنائها ، و هذا يحقٍّ ما سمَّاه الشاعر في عنوان القصيدة (**مأساةُ .. حارسِ الملك** ) ، و لكنَّها لعمري مأساة الشعب بأسره ، و مسخرة الوطن حين يُساس بالجهلاء ، و يتجلَّى الوضع الطبقيُّ المقيت في هذه الصورة الساخرة ، و معه يتحدَّد الموقف الإيديولوجيُّ للشاعر الرافض لهذا الاستعلاء إلى حدِّ التهكم ممن يصطنعه من الحكام ، و يسوس به المستضعفين .

و في موضعٍ آخَر من مجموعته ( في طريق الفجر ) يتصدَّى الشاعر لمعايير العلاقات الاجتماعية ، و الأسس التي تنبني عليها أحكامُ القيمة لأفراد المجتمع ، بحيث يرسمها كما هي متجليةً فيما بين الأفراد مختلطة الموازين ، عابثة ، وظالمة ، ومتجنية ، بحيث يصبُح الغباءُ آلةً تحتكم إليها العقول ، فتسود الغفلةُ ، و البخلُ ، و للوحشيةُ ، و الجبن ، و لكنَّها بالنظر إلى تلك المعايير المقلوبة ، و المغرقة في المادية ، و التسطح ملتزمة بالصواب و العدل ، و البردوني يختار معالجة هذه الأدواء بادعائه أنه مؤمٌن لها مصيب منها إلى حدِّ التبلد ، يعبر عن هذه القيمة الأيديولوجية بجمل سردية تعتمد على الخبرية في الوصف الكوميدي :

**يا بن أِمي أنا ، و أنتَ سواءٌ          و كلانا غباوةٌ ، و فُسولهْ**

**أنتَ مثلِي  مغفَّلٌ  نتلقَّى          كلَّ أكذوبةٍ بكلِّ سهولهْ**

**و نسمِّي بخلَ الرجالِ اقتصادًا          و البراءاتِ غفلةً ، و طفولهْ**

**ونسمِّي شراسةَ الوحشِ طغيانًا          ، و وحشيَّة الأناسِ بطولَه**

**و نقولُ : الجبانُ في الشرِّ أنثَى          و وفُيرِ الشرورِ وافي الرُجولْه**[1]

في إيثار الشاعر الجمع بينه ، وبين المتلقي بواسطة حرف الوصل في أوّل بيت من القصيدة ، تحقيقٌ للبعد الإنساني الذي يجعل الأزمة الاجتماعية إحدى جوائح المجتمعات بشكل عام ، كما أنَّ في هذا العطف ما يجعل الشاعر أكثَر تحرُّرا في تناول الظاهرة ، و السخرية اللاذعة من تجلياتها دون أنْ يكون في ذلك ما يثير عليه شانئًا ، و لعله من أجل ذلك أسرفَ على نفسه ، و على الناس في كيل المثالب ، و رسمها بمشاهدها اللاذعة :

**يا بَن أمِّي شعوُرنا لم يزلْ طفلاً          و ها نحُن في خريفِ الرُجولَه**

**كْم شغلْنَا سوقَ النفاقِ ، فبْعا          و اشتَريْنا بضاعةً مرذولَه**

**لا تلْمني ، و لم ألْمكَ لماذا          يحسُن الجَهلُ في البلادِ الجُهولَه**[2]

و على النحو ذاته يرسم الشاعر للفتوة الجاهلة ، و الشباب المنصهر في أتون الحمق مشهدًا ساخرًا في قصيدته ( **حماقة و سلام** ) ، منبريا لفئة الشبان الذين يأخذون عَرَضًا من قشور الحضارة و قد هَويت أقدامُهم إلى مهاوي الجهل ، و الفاقة غير آبهين لما ألمَّ بهم من صروف الدهر ، و غَير الزمان :

**جيلُ التحرُّر و الهوى ، عبد التفاهة ، و الأناقه**

**جيل التفتح ، و التمزُّقِ ، و الحداثة ، و العتاقَه**

**حيرانُ يغمُره الشروقُ ، و لا يَرى أيَّ ائتلاقَه**

---

1 . المصدر السابق, ص : 284

2 . المصدر نفسه , ص : 285

**و مرقَّهْ ، للجوعِ في ذرات طينته ... عراقْه**

**غضبانُ يبلع بعضه بعضاً ، و يفخر بالصفاقهْ**

**و سيتهي..وجد السلاح،و ليسَ تنقصه الحماقّه**

**ليتَ الذي دفع السلاح إليه ، علّمه اللباقْه**

**حتَّى يعي منْ يستفزُّ ، و منْ يلاقي في طلاقْه**

**حتى يوالي عن هدًى يقظٍ ، و يكره في لياقّه**

**من لا تعلّمه العداوةُ ، فهو أجهل بالصداقْه**[1]

تمثُل أبيات البرّدوني هذه تحولاً في الحياة اليمنية بعد الثورة (1968 م ) ، و هي تعكُس جوَّ الانفتاح الذي عرفته الحياة الاجتماعية ، و الثقافية ، و ما استحدثته من أنماطٍ جديدة على مستوى الممارسة التي تصطدم بالموروث من العادات ، و أشكال التفكير السابقة ، و كأنَّ الشاعَر. و هو يسوق متوالياته الساخرةَ . يرمي إلى تبكيت الجيل العربّي الجديد ، بل و التنّر على وضعه المتناقض الذي يتنافى فيه الهوى مع الواقع ، و السلاح مع الطيش .

و من مشاهدِ السخرية التي رسمها الشاعر ما نسجله في قوله (يغمره الشروق ، و لا يرى أي ائتلاقة ) ، و هي متراكبة تعكس حجَم البلاهة التي تحيق بالجيل ، و كذا (غضبان يبلع بعضه بعضًا ) ، و فيها صورة للسفاهة ، و الرعونة ، و (مرقَّه ، للجوع في ذرات طينته ... عراقْه) و لا

[1] . المصدر السابق ، ص: 538

يخفى ما يحمله الشاعر في هذا النسق من تعبير عن ضيق ذات اليد مع ادعاء الوجاهة ، و الرفعة ، و العراقة .

## 2.2 .الحوار :

يكتسي الحوُار في شعر عبد الله البرّدوني طابع العموم ، و الوظيفية لما يسجله من حضور قوي في جسد الخطاب الشعري ، و استغراقه لكمٍّ هائل من النصوص على تفاوتٍ بينها ، و على تنوع أيضًا بين الحوار الداخلّي ، و الخارجّي ، كما يؤدي الحوار بنوعيه عدةَ وظائفَ أسهمتْ في توجيه شعرية الخطاب ، و ووسمتْ فضاء اللغة بالحركة , و الإيحائية ، كما رفَلَت الموقف الإيديولوجي بحرارة التشكيل لجملة التواصل الإبلاغية .

ومن أبعاد الحوار التي تستشف في خطاب الشاعر ذي المنحى الأيديولوجي :

**أ . الحيويَّة :**

تنبني لوحةُ المشهد الحواريّ في الخطاب على بنيتي السؤال ، و الجواب ، و في هذين العنصرين تتأسَّس . ضمن الفضاء الشعري . أنساق لغوية ذاتُ بعد تفاعلي ، كما أنَّ العباراتِ في الوقت نفسه تتلوَّن بالمشهدية الدرامية في تصعيد للمواقف التي تتجاذب أطراف الحوار الشعري ، مما لا يتأتَّى بحالٍ للشعر الغنائي ، و الشاعُر من خلال هذه الدينامية الحوارية ، يحقق هدفَه الفني في إخراج اللغة من دائرة السرد الجاف ، إلى الصراع المباشر من ناحية ، كما يتمكن من نقل مواقفه الشعورية ، و رؤيته الفكرية على نحو حجاجيٍّ من ناحية أخرى .

و يمكن لنا أن نتمثَل لهذه الوظيفة الفنية للحوار في مجموعة ( **وجوه دخانية في مرايا الليل** ) ، من خلال قصيدة ( **سندباد يمنّي في مقعد التحقيق** ) بحيث الحوُار يكتسبُ حيويتَه جرَّاء **المونولوج** الذي يَشِي بالعدائيَّة ، و التصادم في المواقف يقول الشاعر :

| | |
|---|---|
| **كما شئتَ فتِّشْ...أينَ أخفي حقائبي** | **أتسأَلني من أنتَ ؟ .. أعرفُ واجبي** |
| **أجبْ ،لا تحاولْ ،عمُرك ، الإسُمكاملاً** | **ثلاثونَ تقريباً ... ( مثنى الشواجبي)** |
| **نعْم ، أينَ كنتَ الأمسَ ؟كنتُ بمرقَدي** | **و جمجَمتي في السجْنِ في السوق شَاربي** |
| **رحلتَ إذنْ ، فيم الرحيل ؟ أظنه** | **جديداً ، أنا فيه طريقِي و صاحِبي** |
| **إلى أينَ ؟ مِنْ شعبٍ لشانٍ بداخلي** | **متى سوف آتي ! حين تمضي رغائبي** |
| **جوازاً سياحيًّا حملتَ ؟ جنـازةٌ** | **حملتُ بجلدِي , فوق أيدِي رواسِبي** |
| **من الضفـةِ الأولى ، رحلتُ مهدَّماً ،** | **إلى الضفَّة الأخرى ، حملتُ خرائبي**[1] |

الحوُار في لغة البرّدوني الشعرية مباشر ينسلخُ من ربقة السرد ، يتماشج فيه الواقع ، و الموقف إلى حدّ يزيلُ كلَّ دور ممكن للسارد الخارجّي ، فلا نعثُر في الخطاب على أفعال القول التي يقدم بها عادة من يصطنعون الحوَار لعباراتهم الحوارية لتحديد الأطراف المتحاورة ، بل إنَّ البيتَ الواحدَ قد يشتمل على بنيتي السؤال ، و الجواب كما قد ينقل من خلالهما الموقف واضحًا دون اجتزاء لقصور اللغة ، أو ضيق في فضاء العبارة ، كما في البيت الثاني من القصيدة .

[1].المصدر السابق ، ص: 765

تتشكّلُ الخلفيةُ البنائيةُ للخطاب في القصيدة معتمدةً على شخصيتين اثنتين ، فالمحاور الأول هو الأنا الشاعرة الذي يحمل موقف الشعب في معاناته ، و تحّمله للضّغط السلطوي ، و أمّا المحاور الثاني ، فهو صوت المحقق البوليسي في تجبره ، و عنجهيّته ، و غطرسته ، و التواصل الحاصل بين الطرفين يكتسب حيويته من خلال التوتر الذي تستدعيه سرعة السؤال ، و الجواب بعبارات لا تخلو من استفزاز ، و تضخيم لتجربة المعاناة التي يعيش في أتونها شعب بأسره لا فرد واحد قبع في زوايا نقاط التفتيش ( في السوق شاربي . أنا فيه طريقي و صاحبي . جنازة حملت بجلدي ..) ، و هي أنساق تتجاوز دلالة اللفظ المجرد إلى أبعاد أيديولوجية يتبناها الشاعر ، وكما يؤمن بها الإنسان الذي يتوق إلى التحرر من ربقة الحكومات الظالمة .

إن الكتل الصوتية التي تحمل صفة الإجابات الناشئة عن الحوار الاستنطاقي لهي وجه من وجوه الصراع مع الآخر المخالف في الموقف ، و الرؤية مما يُذكي حرارة المشهد ، و يعطيه دينامية ، و حركية و تدفقاً :

**تحدَّيتَ بالأمسِ الحكومةَ ، مجرمٌ ، رهنْتُ لدى الخبَّازِ أمسِ جَواربي**

**مَن الكاتبُ الأدْنى إليكَ ذكرتُهُ لديهِ كما يْبدو ، كتَابي ، و كَاتبي**

**لدَى منْ ؟ لدَى الخبّازِ ، يكتُبُ عندَه حَسابي ، و مُنْهَى الشهْرِ ، يبتَزُّ راتبي[1]**

من البيِّنِ أن صوتَ الشاعرِ ، و هو في قاعة الاستجواب كان صوت الفئة المتهمة بالخيانة و هي في الحقيقة فئة مهضومة الحقوق، وقعت فريسة الجوع حتى أنها قد تضطر لرهن ما تملك كي

[1] . المصدر السابق . ص : 766

تعيش ، و الشاعر من خلال جمله الحوارية يوقظ ثورةَ الجياع التي يقوُدها كلُّ فرد من الشعب سلَخ أيَّامه تائهًا كالسندباد يبحثُ عن حياة أفضَل.

تتحدَّد الحيويَّة في الحوار النصِّي من خلال ذلك التطورِ في زوايا الفكرة التي يتمُّ عبرها الصراع ، و الحجاج ، و الذي يضيءُ في الآن ذاته طبيعة المتَحاوَرين ، و منطلقاتهما الفكريّة ، و «الحيويّة في الحوار تتحقَّق بما يصاحب الأداءَ من حركة عضوية ، أو القراءة من الحركة ذهنيَّة، و كذلكَ حين يرتبطُ الحوار بالشخصياتِ ، فيدلُّ عليها من حيث وضعُها الاجتماعي ، و مستواها الفكرّي ، و الخلُقّي، و مثُلِها في الحياة »[1].

و في بعض النماذج الحواريَّة من شعر **البرّدوني** تظهر فكرتُه الإنسانيّة محمولةً على نسق الحوار المتنامي في تشكيله اللغوي ، متعانقًا مع الدلالة حتى يصَل درجة الإفضاء المركزية حيث يبثُّ فكرتَه المتبناة ، بعدَ أن يكونَ قد قدَّم لها بوسائل الإقناع كما في ( **خطَرات** ) ؛ إذ يجري الحوُار بينه ، و بين صاحبه حولَ مشاهد القتل المجانية التي تنفي عن العالم صفة الإنسانية :

**قالَ لي : هل تحسُّ حولَك رعباً ... و عَجاجاً كالنارِ طَار ، و هبَّا؟**

**فكأنَّ النجومَ شهقاتُ جرَحى ... جملَتْ في محاجِر الأفْق تعبَى**

**قلتُ : إن الطريقَ شبَّ عِراكاً ... آدميًّا في أجيفِ الغنَم ... شبَّا**

**فكأني أشتَمُّ في كل شبرٍ ... مْيتةً تشُيتِ كلبًا... و كلبَا**

**أقوياءُ تفُني الضِّعافَ ، و تدعو ... خسةَ الغالبينَ نصراً ، و كسْبَا**[2]

[1] . عز الدين إسماعيل – الأدب و فنونه – دراسة و نقد . دار الفكر العربي 1983 ص : 182

[2] . عبد الله البردوني ، ديوان عبد الله البردوني ، ج 1، ص : 306

و يمضي الشاعرُ في حواريته متكئًا على تجاوب محاوره معه في الرؤية بدءًا ، و انتهاءً ، هذه الرؤية التي تنهمِر تدريجيًّا بمجموعة الأفكار المنافية لعداوات بني الإنسان غير المبرَّرة ، مع تكثيف للبنى الفعلية التي يعلو فيها صوتُ الفعل الذي يرفِدُ اللوحة الحواريةَ بالدينامية حتى آخر النص :

**و نظْرنا في الأفقِ، و هْو بقَايَا — مِنْ ظلامٍ محمرَّةِ الوجْه غضْبَى**

**و خيالُ السَّنى يجرِّب عينيه — فيطوِيهُدْباً ، و يفتَحُ هُدبًا**

**و سألْنا : فيمَ التَعادي ؟ و فيم — نخضب الليل بالجراحات خضبا؟**

**و لماذا نجني المنَايا... بأيدينَا — و نرمِي الحياةَ في التُّرب تربًا ؟**

**و الوَرى إخوةٌ ففيم التَعادي ؟ — و هَو أخزى بدْءاً وأشأمُ عُقبَى**

**أمُّنا الأرضُ " يُسعدُ الأمَّ " أنْ — تلقَى بنيهَا صَبًّا يعانقُ صَبًّا[1]**

إنَّ واقع الاحتراب مما يمجُّه الشاعر ، و منطلقه الإنساني في ذلك يضَع نطاقًا أيديولوجيًّا يحترم الآخَر من زاوية أنَّ ( **الوَرى إخْوة** جميعهم أُخوَّةً ترعى أرومتَها الأرضُ نفسُها التي تتوقُ لأنْ يعانقَ الإنسانُ الإنسانَ .

## ب . الحركة :

للحوار في بنية القصيدة لدى البردوني قوة التأثير على عناصر المشهد من زاوية إضفائه جانب الفاعلية الحركية للأشياء من ناحية ، و للأحداث الخارجية التي تتألف منها بعض القصائد ذات البعد القصصي ، أو الحواري ، من ناحية أخرى , فيكتسي بذلك الخطاب لونين من الحركة ، فأمَّا الأول ، فيتمثل في أنسنة الجمادات ، و إعادة صياغتها على نحوٍ يمكّنها من التجلّي بأفعال ، و انفعالات بشرية ، بل و رما خلَع عليها الشاعر بعض الأفكار ، و المواقف التي يتبناها

[1] . المصدر نفسه . ص : 309

أيديولوجيًّا ، ويصنع الخيال في هذا الإطار عبر وظيفة التشخيص الشعري أشكالاً لتلك الحركة الداخلية ، و أما اللون الثاني من الحركة عبر الحوار ، فهو ما نراه من حركة الأجساد ، و الأشخاص حركة متجاوبة مع تدفق الأحداث عبر فعل القول و المحاورة .

في سياق التعبير عن أجواء الاضطهاد الخانقة ، و ظلم الإنسان لأخيه يسوق البردوني في حوارية (**الجدران .. و السجين**) فكرتَه عن الحرية المسلوبة من السجين ، بل إن افتقادها يطول جدرانَ السجن ذاتها ، و التي يسفُر عن موقفها ذاكَ ما يكون من حوارٍ يبنيه الشاعر، يستنطق فيه الجمادَ يقول :

**هيّا يا جدران الغرفهْ قولي شيئاً : خبراً ، طرفهْ**
**تاريخاً منسياً ، حلماً ميعاداً ، ذكرى عن صدفهْ**
**أشعاراً ، سجعاً فلسفةً بغبار الدّهشَةِ ملتفَّهْ**
**أنغاماً تعلو قامتها و تحل ظفائرَها اللهفَهْ**[1]

و الشاعُر يستمطُر مما لا يملكُ حركةً ، أو نطقاً بالطبيعة شيئاً من ذلكَ ، على وجه المؤانسة ، و التنفيس عن الكآبة، و الصمت ، حتى نراه يلحُّ بقوله للجدران :

**هيَّا يا جدرانُ ابتدِعي أصواتاً ، إيماءً ، وجفَهْ**
**فجًّا أسطوريًّا ، أرُجو من نبتِ غرابتِه نبتَهْ**[2]

ثم إنَّ الشاعَر يخلع على الجدران من بعض آرائه ، في الناس عبر حوارية لا تخلو من أنسنة يقول ، و قد ضمَّن بين قوسين ما جعله من كلام الجدران :

**( يا هذا تستسقي نهراً لا تنظره ، و ترى الضفهْ**

---

[1] . المصدر السابق ,ج2 ص : 999

[2] المصدر نفسه ,ج2، ص : 999

**الأنهار الكبرى تفنى غرقاً ،          و تحنُّ إلى النطفَهْ )**

**أترين لهذا خاتمةً          ( ما عندي للموتى وصفَهْ )**

**(قد يهذي البعض كمذياعٍ          يعزو للسفاح الرأفَهْ )[1]**

إنَّ الحوار عبر هذه الأبيات يكشف عن لحظة الاستبطان للأشياء ، و الإمعان في البحث عن مرآة لبث الهموم التي تحيط بالشاعر ، « و البردوني يدعم الحوار الداخلي ، و الخارجي بالحركة ، مما يعطي قصيدته (المبنية على الحوار) بعداً بانوراميًّا يجعل حتى الجمادات تتحرَّك ، و لا يبقى شيءٌ من مستلزمات موضوعِه في حالةِ سكونٍ على الإطلاق »[2] .

و هكذا يمضي الشاعر في إنشاء لوحة الحوار ، بترك المجال لجدران السجن كي تبث شجواها التي تمثل ، بوجهٍ من الوجوه ما تحمله من قسوة يعانيها السجين ، و يراها ناطقة بكل لسان من كوى السجن المظلمة :

**السقْفُ يعي عن جمجمتي          أسراراً تجهلُها الشُّرفَهْ**

**ترتاب الزاوية اليمنى          في اليسْرى ، تتَّهم الصفَّه**

**لعروق وقاري وسوسةٌ          أقوى من ثرثرةِ الضفَّهْ**

**أو ما تشتمُّ شذى لغتي ؟          و تحسُّ بأجفاني رفَّهْ**

**هذا المدعُو جلدي : جَلَثٌ          هذا المدعو رأسي : قفَّهْ**

**إنِّي أستدعي رائحةً          أخرى ، أبغي أعْلى رجفَهْ**

**عنوانُ البرق المستخْفي          أستمْلي عينيهِ خطفَهْ [3]**

---

[1] . المصدر السابق , ج2 ص : 1000

[2] وليد مشوح , الصورة الشعرية عند البردوني ، ص : 225.

[3] . عبد الله البردوني . ديوان عبد الله البردوني , ج2, ص : 1000و 1001

يمضي الحوارُ في القصيدةِ ، معبراً عن معاناة السجن ، و فكرة التوق إلى الحرية لينتهَي بعبارة ترسلُها الجدران ، تحسُمما يكونُ من خلاف ، و تؤكد على رغبة التحّرر:

**حرّرني من هذا المثوى، أو فاسكتْ مثلي : يا تحفَهْ** [1]

إنَّ رؤيا الشاعر ، و تجربتَه مع السجن ثم فكرته حول الاستعباد ، و الحرية كلّها عناصر تملي عليه صياغة خطابه بما يوافقُ تجربتَه ، بل و تجربة الإنسانية ، و هو حين ينطق عن آلامها لا يكادُ يجيشُ بها حرفُه حتى يُلبسَها هذه الأثوابَ من المجاز ، و الخيال ، و حتى ينفخَ فيها من أنفاسِه فتدبّ في مفاصلها الحياة تجسيماً ، و حوارًا ، و حركةً ، مما يجعلُ الخطابَ ممسكاً بأطراف شعريته حتى ، و هو يعالج الفكرةَ و الخاطَرة ، و الرؤية ، لأنّ « بنيةَ القصيدة لا تعكسُ المضمونَ الشعرّي فحسبُ ، بل إنها تولد فيِه ، كما أنَّ الشكَل يكفُّ عن أن يكونَ رداءَ الفكرة ليشكّل بُعلَها التعبيرّي »[2] .

و من ضروب الحوار اللطيف الذي يثمر تنامياً للأحداث ، و لا يقف عند نقل الأحاسيس، بل و يكون سببا في تحولات المشهد ، و بث الفكرة و الموقف ، ما نسجله في قصيدة ( **الهدهد السادس** ) من مشهد اللقاء الذي جمع الشاعر بفتاة من مذحج اليمنية ، و قد مثل الحوار الخارجي فيها مفعلاً لتنوع الأفكار فيه :

يقول الشاعر في حواريّة مباشرة تطّرح كّل أفعال القول لتدع المجال فسيحاً لنقل فكرة الأنا ، و الآخر الوطني ، و الأجنبي :

**من أين لي يا ( مذحجيّه) و تّر كقصتك الشجيهْ**

[1] . المصدر نفسه , ص : 1002.

[2] .كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية ، الطبعة الشرقية لفرنسا ، 1978، ص : 53

**أين انطفتْ عيناكِ ؟ أسكتْ أيَن جبهتـكِ الأبيّـهْ؟**

**أسكتْ ..أتبتدعين يوماً جبهةً أعلَى طَـريَّهْ؟**

**أسكتْ..رجعتُ إلى التعقل لا أريدُ العبقـريَّهْ**

**أوليس فلسفة الهزيمة أنْ أُموتَ تعقّليّـهْ**

**و هلِ العمالةُ حكمةٌ ؟ و هلِ الشجاعةُ موسميَّه**

**أسكتْ ..و لكنْ لست منْ أبطال تلك المسرحيَّهْ**

**بعد الغروبِ ستبزُغِيَن كشمسكِ البكرِ الجَريَّهْ**

**أسكت ..لأن الجّو أحجاٌر حلُوقٌ بربَـريَّهْ**

**الشعر أقَوى فاعزفي رئتيكِ ، أو مُوتي شقيَّهْ**[1]

عبر هذه الحواريّة يقذف الشاعر في روع المتلقي موقفه الصريح ، من أوضاع اليمن التي أصبحت قبلة للأجانب ، فتغيرت المدينة عّما كانت عليه ، و بسببهم تحولت صنعاء غريبة في عقر دارها :

**متطوعون ، و طيعاتٌ أوصياءُ ، بلا وصيّهْ**

**حزم من الشعر المسرَّح، و العيون الفوضويهْ**

**خبراء في عقم الإدارة ، وافدون، بلا هويّهْ**

**و مسافرون ، بلا وداعٍ واصلُون ، بلا تحيّـهْ**

**و مؤمركُونَ إلى العظام لهم وجـوهٌ فارسيةّْ**

**و مؤمركاتٌ يؤتدينَ قميصَ ( ليلى العامريَّهْ)**[2].

## 3.2.المفارقة :

[1] . عبد الله البردوني ، ديوان عبد الله البردوني , ج1, ص : 709 و 710.

[2] . نفس المصدر , ص : 711.

تشكّل المفارقةُ في خطابِ **البردوني** واحدًا من الروافد الأساسية للشعرية ، و هي ـ لتعلقها الحميم ـ بالسياق تسجِّل حضورَها الكثيف في القصائد التي تنطوي على قيَم سياسية و أيديولوجية ، بحيث ينفتحُ فضاء الخطاب على عدد من المفارقات الشعرية متنوعةً في صيغها و ألوانها ، و طُرزِها لتقدم انحرافًا يكسُر رتابةَ الحقائق الجافة ، و يغذو النسقَ الشعري بما يولّد دلالتَه الإيحائية .

و المفارقة لونٌ من التشكيل يقومُ على قلب السياق المنطقي الذي يعدُّ طبيعة في نظام النص المعتاد ، المفارقةُ انقلابٌ على المنطق الشعري ذاته ، إنها محاولة لإنشاء لغة داخل اللغة ، انحرافٌ ديناميٌّ عن العبارة التي أنهكها الاستعمال ، و تظلُّ مع هذا العدول محمَّلةً بالدلالة التي يهصر جناها القارئ تبًعا لوقدة فكره ، و سعة لمحه ، « فكلُّ نصٍّ شعريٍّ يمثل نسيجًا عضويا متَّحدًا ، وفق عناصر السياق اللغوي و الأسلوبّي ، و النفسي ، و الثقافي ، و على المتلقي أن يحرص أن يكونَ مزوَّدا بذخيرة معرفية ، و فنية تجعله قادًرا أن يحرك بوصلة النص وفق الدلالة التي ينشدها هذا الصنع التخيُّلي ، لإحداث علاقات جديدة تستهدف إنتاجَ دلالة ، و معاني أكثر حيوية ، و ثراء ، و جاذبية »[1].

من الجدير بالذكرِ أن نشيرَ إلى أنَّ علامات المفارقةِ في شعرِ **البردوني** تتمظْهُر بشكلٍ ، واضح في عناوين القصائد ، و المجموعات ، فالمفارقةُ الحاصلةُ في عنوان المجموعة ( **وجوه دخانية في مرايا الليل** ) ، تحمل في طيات العبارة العنوانية دلالةً محملةً بالزخم الإيحائّي الذي يقلب سياقَ المنطق ؛ إذ يقدّم الدخان بطبيعته العائمة على أنه قابلٌ لاصطناع الوجوه المشخصة للذوات ، و هذه الوجوه الدخانية يراد لها قسراً أن تنعكسَ على مرايا مظلمة معتمة ، بسبب الليل ، و الجمع بين الوجوه ، و الدخان ، و المرايا ، و زمن الليل هو ما يمثل انقلاباً في نسيج العنوان يتركُ أثَره في النظام التشكيلّي لنصوص المجموعة .

[1] . فاطمة الشيدي . المعنى خارج السياق ، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب , ص: 133.

و بالفعل ، فإنَّ أغلبَ قصائد المجموعة المذكورة تدور في فلك الخطاب الأيديولوجّي ، و السياسي ، و الفكريّ المحمَّل بالرؤية الشعرية التي تتلمَّس خيوطَ الحقيقة في ظلمة الواقع المتأزم من نحو : ( **بين الرجل و الطريق ، زامر القفر العامر ، صياد البروق ، مأساة حارس الملك ، المحكوم عليه** ..) ، حيث تظلُّ المرايا معتمةً ، لا تكاد تتكشفُ خلفها تفاصيل الحيف و القهر ، و أزمات الإنسان .

وتأخذ المفارقةُ في القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة ( **وجوه دخانية في مرايا الليل** ) دوَرها التصويريَّ في إضاءة الواقع الاجتماعّي الذي يحملُ في نظر الشاعر وضًعا طبقيًّا ، يستند عليه أفراد المجتمع في ضبط العلاقات بينهم على أساس تحكم الأثرياء في امتيازات العيش ، دون المعوزين حتى تستحيَل حياتهم كحياة الشاعر ليلاً تنطمسُ فيه كلُّ الحقائق ، و تختفي في براثنِه أصواتُ الجياع ، و أحلاُمهم ، و ذواتهم :

**الدُّجى يهْمِي ... و هذَا الحزنُ يهمي          مطراً من سُهْدِه ، يظَما ، و يُظمِي**
**يتعبُ الليلُ نزيفاً ... و علَى رغمه          يدْمى ، و ينجرُّ ، و يدْمِي**[1]

يحاولُ الشاعُر أن يرسَم من خلال مشهد الليل الجاثم عتمةَ الواقع ، عبرَ مفارقةٍ تصويرية يبدُو معَها الليلُ ذاتُه شلْوا ممزَّقًا يتهاوى جراءَ حالة التنكّر التي تغيِّبُ كلَّ فردٍ مسحوق :

**يرتدِي أشلاءَه ، يمشِي علَى          مقْلتَيه حافياً، يهذِي ، و يُومي**
**يرتمي فوقَ شظَايا جلدِه ...          يطبخُ القيَح بشدْقيه، و يَهمي**[2]

يقدِّم الشاعُر عبر جمله لوحاتٍ انزياحيّةً تقفزُ فوق حدود المنطق ، و تتجاوُزه مثل :

يرتدِي أشلاءَهُ ...

يمشِي على مقلتَيه ...

---

[1] عبد الله البردوني ، ديوان عبد الله البردوني ، ج 1، ص :781

[2] . المصدر نفسه , ص : 781

يرتمي فوقَ شظايا جِلدِه ...

و مع الرضا بجماليةِ الاستعارة البلاغيَّة يقف القارئُ حيالَ المكونات اللغوية في علاقاتها الجديدة ، متسائلاً عن إمكانية ارتداء الأشلاء ، و هَي في حدِّ ذاتها جسدٌ للفاعل المتخيَّل كما أنَّ القارئ قد يتلبَّثُ يسيراً ، و هو يتلقَّى فكرة المشي على المْقلَتين على نحو مقلوب ، أو يتصوَّر . و لو على وجه المجاز . الارتماءَ على شظايا الجلد في تداخل شديدٍ بين الذات ، و الواقعُ المتعفِّن إلى حدٍّ تغيب فيه شخصيَّة الإنسان ، و تستحيل عبئاً على صاحبها .

الليل بوجهٍ من الوجوه متداخلٌ مع الشاعر نفسه في كفاحه الطويل مع عتمة الواقع الذي أمَعن في سحق الفرد ، و حرمانه من الحياة الكريمة ليمضي معبراً عن اختناقه على نحو سورياّلي :

**أيُّها الليلُ ، أناِدي إنما هلْ أناِدي ؟ لا..أظنُّ الصوتَ وهِمي**
**إنهُ صوتي ... و يبلُو غيُره حيَن أصْغي باحثاً عن وجهِ حُلمِي**
**من أنا ؟ ... أسألُ شخصاً داخِلي : هل أنا أنتَ؟و منْ أنتَ؟ و ما اسمِي ؟**[1]

أسئلةُ الشاعرِ في جوهرِها بحثٌ عن الذات الملقاة على حافَّة الحياة الاجتماعية ، فلأنهُ يقبُع في أبسط درجاتِ الفرد من حيث الوظيفةُ ، و المالُ فهو أهل لأن يطَّرَح جانباً بل ، و يداَس في أقدس مقدَّساته :

**ألأَنِّي حارسٌ يا سيدي ؟... زوَّجُوها ثانياً ، المال يعمي**
**من أنا ؟ الليلُ يْبنِي للرؤَى قامةً كالرمحِ ، منْ جلدِي و عظمِي**
**من أنا ؟ صاَر ابن عمِّي تاجراً و اشتَرى شيخٌ ثريٌّ بنتَ عمِّي**
**هل تنامُ ؟ الصبحَ سيَّارتُها عبَرتْ قدَّام عَيني ، فوقَ لحمي**

[1] . المصدر السابق, ص : 781

**إصْغ لي أرجوك ؟..أغرَى أمَّها          شيَّلَتْ قصَرين ، من أشلاءِ هدْمِي**[1]

تتوزَّعُ المفارقات على الوحدات الشعريّة في النصّ، و هَي في مجموعِها تغذُّو الموقفَ الأيديولوجيَّ للشاعر ، وتعكس رؤيتَه للمجتمع ، و الناس كما تنطبع تلك الرؤية على جسد الخطاب ، و بنياته اللغوية «ذلك أنَّ الأنساقَ الدالةَ ، و نماذج البلاغة ، و الأسلوبية ، يتضمَّن كلٌّ منها أيديولوجيا ، و تصوّرا للعالم ، و موقفًا اجتماعيًّا ، فكلّ محتوى أيديولوجّي يجد شكلَه و لغته ، و بلاغته الخاصة به ؛ إذ أصبح لكل تحوُّل اجتماعيٍّ تحولٌ في بلاغته »[2] ، و في نمطِ عرْضه ، و توصيفه ، و توضيح ما له ، و ما عليه .

---

[1]. المصدر السابق , ص :782

[2] . جوليا كريستيفا . الممارسة اللغوية ، مجلة بيت الحكمة ، السنة 2، عدد 5 ، نيسان /أفريل 1987، ص : 157

# خاتمة

لم يكن اختيار الشاعر عبد الله البردوني و ديوانه كمختبر إجرائي للبحث إلا وسيلة لبلوغ غاية التعرف على عناصر الشعرية في القصيدة المحافظة وزناً ، و التجديدية على صعيد الرؤيا و التشكيل الفني ، و الجمالي ، و للوقوف على مسافة التقارب الممكنة بين الجمالي ، و الأيديولوجي في خطاب الشعرية العربية .

في نهاية البحث يمكننا إجمال أهم ما انتهى إليه البحث في ما يأتي :

إن الشعرية في تحولات مفاهيمها لا ينبغي لها أن تقف عند حد نهائي يضم أقطابها النظرية أو يصوغ شكلها التام لأن الشعر بطبيعته متطور في نسقه ، و مضمونه تطور الإنسان في رؤاه ، و مواقفه من وظيفة الإنتاج الأدبي .

إن نزوع الشعر باعتبار جوهره إلى ما هو جمالي صفة حاضرة مع العمل الأدبي ملازمة له ، وتعد من خصائصه الفريدة التي ينبني عليها نظامه اللغوي و اللساني ، دون أن يقدح ذلك في مكوِّنه الفكري الملازم لحالة الإبداع .

يظل البعد الأيديولوجي قسيما للشرط الجمالي في النص لا يمكن للشاعر أن يتنصل من حضوره قوة ، و ضعفا بحسب التجربة الشعرية ، و مؤثراتها على أنه لا ينبغي بحال أن يذعن الخطاب الشعري للواقع إذعانا يهدر جوهره الفني ليتردى إلى نثريته .

حظي الخطاب الشعري عند عبد الله البردوني بالفرادة لاستيفائه مقومات الشعرية التي تمتح من الكلاسيكية الجديدة في بعض مراحلها ، ومن التشكيل الجديد للقصيدة على مستوى الصورة ، و الخيال ، و النسق الجمالي كما كان محتفياً في الآن نفسه بالالتزام حيال قضايا وطنه ، و أمته فاكتسى

ذلك الخطاب حرارة الرفض و شعرية التحريض ، و التمرد مما يعد إضافة للمسالك الفنية ، و التعبيرية في النص الشعري .

. يتأتى حظ الشعرية في خطاب البردوني الشعري من لدن صدقه الفني ، في تلمس خيوط التجربة الشعرية و الصدور عن الواقع ، و عالم الأفكار بلسان من ينطق عن روحها و جوهرها لا بشكل تقريري وعظي ، و لكن بمنطق الفنان المبدع الذي يصوغ من ذاته حبراً لتلك التجربة مؤسسا بدءً ا ، و انتهاءاً للوظيفة الجمالية .

. ليس من سبيل الانتصار للشعر إبعاده عن أشكال الانفتاح الأجناسي ، أو النصي ، فقد تمكن شاعر كالبردوني أن يحوك أجمل قصائده ، و هو يستمد أنساغ تجربته من القصة في تعدد أصواتها ، و الموروث في تنوع إيحاءاته ، و دلالاته ، و من الأساطير في ظلالها ، و أبعادها دون أن يعصف ذلك براهن القصيدة و دون المساس بشعريتها .

و على هذا الأساس نوصي بجملة أمور أهما :

. توجيه الدراسات النقدية للوصول بنظرية الشعرية العربية إلى آماد أكثر تطبيقا عبر توريط تلك القواعد النظرية في محاكمة الخطابات الشعرية العربية ، و تسييجها .

. مساءلة الخطاب الشعري العربي للوقوف على طبيعة الشعرية ، و موقعها من الجانب الموضوعاتي و مدى إفادتها من الشق الفلسفي ، و الفكري و الإيديولوجي ، فوق ما تحصله من معطيات الذات الشاعرة و خبراتها الجمالية .

. تسليط الضوء على نطاق من الكتابات الشعرية العربية الحديثة لأولئك الشعراء الذين حاولوا التجديد في القصيدة مزاوجين بين البناء الموروث ، و روح الكتابة المتمثلة لجديد العصر تشكيلاً و رؤيا من أمثال البردوني .

. العناية بتراث الشاعر الذي رصد الواقع اليمني ، و العربي في تحولاته بحثاً ، و تحليلا لمزيد التعرف على الشعرية العربية في أصدق تجلياتها الفنية و الفكرية .

نأمل أن يكون البحث قد استوفى جوانب من البحث في شعرية الخطاب لدى شاعر اليمن عبد الله البردوني ، و مسَّ نطاقا من مميزات القصيدة لديه في وجهها الجمالي الفني ، و في انعكاسات الواقع عليها عبر التحولات الفكرية التي تخضع لها العقلية العربية، و نأمل أن يشدَّ البحث على أيدي الدراسات المهتمة بالشعرية لاستكناه الخطاب الشعري العربي بأدوات أكثر احترافاً .

# قائمة المصادر.

**. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .**

1. ابن حجر العسقلاني . فتح الباري .شرح صحيح البخاري ، دار إحياء التراث العربي.
2. ابن سينا .علي
   - الإشارات و التنبيهات تحقيق سليمان دنيا دار المعارف , مصر ج 1 ط3.
   - فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ترجمة و تحقيق د. عبد الرحمن بدوي بيروت دار الثقافة ط2 1983.
3. ابن عربي . محيي الدين. الفتوحات المكية ,ج3، تحقيق أحمد شرف الدين . دار الكتب العلمية ، طبع1 سنة 1999.
4. ابن عصفور الأشبيلي , ضرائر الشعر ، تح السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس القاهرة ، ط1 سنة 1980.
5. ابن منظور. جمال الدين أبو الفضل لسان العرب ، دار المعارف، القاهرة.دت
6. ابن يعيش . شرح المفصل ج 1. إدارة الطباعة المنيوية . مصر . د ت ؟
7. أبو حامد الغزالي . إحياء علوم الدين . دار السلام . القاهرة , ط3 , 2007 .
8. أبو الحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد حبيب بن الخوجة .دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3 .
9. أبو حيان التوحيدي . علي بن محمد بن العباس :

. الإمتاع و المؤانسة .ج1 ،تحقيق أحمد أمين و أحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ط1 سنة : 1424هـ.

. الهوامل والشوامل، تحقيق : سيد كسروي دار النشر : دار الكتب العلمية – بيروت . لبنان – ط1 : 1422 هـ – 2001 م.

10. أبو الوليد بن رشد , تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ومعه جوامع الشعر للفارابي تحقيق و تعليق محمد سليم سالم القاهرة , لجنة إحياء التراث الإسلامي 1391

11. أبو نصر الفارابي :

– إحصاء العلوم تقديم و شرح و تبويب علي بوملحم .دار و مكتبة الهلال ,ط1 1996 .

– كتاب الحروف. تحقيق محسن مهدي الطبعة الثانية .دار المشرق بيروت 1990 .

12. أبو يعقوب السكاكي , مفتاح العلوم , تح نعيم زرزور , دار الكتب العلمية ، بيروت , 1983.

13. أرسطو طاليس .

. فن الشعر .مراجعة إبراهيم حمادة .مكتبة الأنجلو المصرية .1989

. فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي دار الثقافة بيروت 1952

14. أفلاطون . محاورات أفلاطون " دفاع سقراط ، تر زكي نجيب محمود ، مكتبة النهضة المصرية . القاهرة .دت.

15. الجاحظ .عمرو بن بحر . الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . نشر المجمع العلمي العربي الإسلامي . بيروت ط3 . 1969

**16.** سيبويه , أبو عمرو بشر ، الكتاب ، ج1 تحقيق عبد السلام هارون دار القلم القاهرة ، ط 1966**.**

17. عبد القاهر الجرجاني :

. أسرار البلاغة ، تح . هـ , ريتر ، مطبعة وزارة المعارف اسطانبول , 1954 .

. دلائل الإعجاز , ت محمود محمد شاكر , مكتبة الخانجي بالقاهرة ,ط5 .

18. علي بن عبد العزيز الجرجاني , القاضي ، الوساطة بين المتنبي و خصومه .تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي المكتبة العصرية بيروت . ط1 2006.

## الأعمال الشعرية

1. أبو القاسم الشابي , أغاني الحياة ,ديوان أبي القاسم الشابي , دار صادر بيروت , لبنان ، ط1 , 1999 م.
2. أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي ، ديوان المتنبي , دار بيروت للطباعة , بيروت ، ط 1403هـ 1983 م.
3. أحمد شوقي, الشوقيات، تقديم حسين هيكل, دار الكتب العلمية بيروت, لبنان ط (د ت ).
4. الحسن بن هاني , أبو نواس , ديوان أبي نواس , المطبعة العمومية بمصر ، ط1 , سنة 1898.
5. الخطيب التبريزي . شرح ديوان أبي تمام , ج1 . دار الكتاب العربي , ط2 , سنة 1994
6. عبد الله البردوني :
   . ديوان عبد الله البردوني ، الأعمال الشعرية ، المجلد 1 و 2 ، إصدرات ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء الجمهورية اليمنية ، ط1 ، 1423هـ 2002 م
   . مدينة الغد ، دار الحداثة ، بيروت لبنان ، الطبعة العاشرة 1986
7. النابغة الذبياني , ديوان النابغة الذبياني ,تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط3, سنة 1996.

## قائمة المراجع العربية

1. إبراهيم عبد القادر المازني , حصاد الهشيم ، المطبعة العصرية ، القاهرة 1964 .
2. أبو القاسم الشابي , الخيال الشعري عند العرب , الدار التونسية للنشر ,1978 م
3. إحسان عباس .
   . عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث. دار بيروت , بيروت. ط 1955.
   . فن الشعر . دار الشروق عمان الأردن , ط1 1996.
4. أحمد أبو حاقة . الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم الملايين ، بيروت ، ط1 1979.

5. أحمد الجوة ، شعرية و قضية ، دراسة في شعر معين بسيسو ،مطبعة سوجيك ، تونس , 1999 .
6. أحمد الخليل. الكون الشعري . مدارات و مسارات في التذوق الجمالي الهيئة العامة السورية للكتاب . دمشق ط1 2007 .
7. أحمد عبد الحميد إسماعيل , عبد الله البردوني , حياته و شعره. مركز الحضارة العربية .القاهرة ، ط 1. 1418هـ 1998 .
8. أحمد عبد الرحمن المعلمي , الثورة المصرية في الأدب اليمني ، منشورات العصر الحديث , بيروت لبنان , ط 1 ، 1407هـ ، 1987هـ.
9. أحمد كمال زكي , الأساطير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ط 2002 .
10. أحمد مجاهد , أشكال التناص الشعري , دراسة في توظيف الشخصيات التراثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط سنة 2006.
11. أحمد الهاشمي . جواهر البلاغة . دار ابن الجوزي . القاهرة . ط1 2010
12. أحمد مطلوب . معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط1. 1979. ج1.
13. أدونيس , الشعرية العربية , دار الآداب , بيروت , ط 2، 1989.
14. ألفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد . دار التنوير للطباعة و النشر بيروت . لبنان . ط1 1983.
15. أليكسي لوسيف , فلسفة الأسطورة , تر منذر بدر حلوم , دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا , ط1 2000م
16. أميرة حلمي مطر . مقدمة في علم الجمال و فلسفة الفن .دار المعارف . ط1 1989 ص
17. أوفسيانيكو .م و سميرنوفا ، ز . موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر باسم السقا دار الفارابي بيروت ط 2 . 1979.
18. ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس . تر ابراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . و الشركة المغربية للناشرين المتحدين .ط1 . 1982.
19. إيليا الحاوي . بدر شاكر السياب . الجزء الثاني . دار الكتاب اللبناني . بيروت ( د ت ) .
20. بدوي طبانة , قضايا النقد الأدبي , دار المريخ للنشر الرياض , ط 1404هـ. 1984

21. بشرى موسى صالح , الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي , ط 1 ، 1994

22. بشير تاوريريت , آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس , دراسة في المنطلقات و الأصول و المفاهيم ، عالم الكتب , القاهرة , ط1 ، 2009،

23. بكري خليل . الأيديولوجيا و المعرفة , دار الشروق للنشر و التوزيع , عمان , الأردن , ط1 , 2002

24. بنديتو كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي دروبي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1964

25. تزيفتيان تودوروف .

. الأدب و الدلالة .تر محمد نديم خشفة . مركز الإنماء الحضاري حلب سورية. ط 1. 1996.

. الشعرية تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر .الدار البيضاء المغرب .ط 2 .1990

. نقد النقد , تر : سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت , ط 1, 1986

26. جابر عصفور

. الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب , المركز الثقافي العربي , ط 3 سنة 1992. الدار البيضاء المغرب الأقصى

. مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2005 .

27. جان كوين .

. بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي و محمد العمري . دار توبقال للنشر . المغرب 1986 .

. النظرية الشعرية .بناء لغة الشعر. اللغة العليا ترجمة أحمد درويش دار غريب للطباعة و النشر .القاهرة ط4

28. جمال مباركي . التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط 2003م.

29. جمال يونس , لغة الشعر. عند سميح القاسم ' مؤسسة النوري ، دمشق ، ط1، 1991.

30. جميل صليبا . المعجم الفلسفي , ج2 ,دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1979 .

31. جهاد فاضل . قضايا الشعر الحديث . دار الشروق . بيروت ط1 1984.

32. جورج سانتيانا . الإحساس بالجمال . ت. محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة **2001** .

33. جوليا كريستيفا . علم النص , ترجمة فريد الزاهي , منشورات توبقال . الدار البيضاء , 1991.

34. حسن طبل . المعنى الشعري في التراث النقدي . . دار الفكر العربي ط2 1998/1418 .

35. حسن ناظم . مفاهيم الشعرية .دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم المركز الثقافي العربي .بيروت . ط1 .1994.

36. حسين جمعة . التقابل في النص القرآني دراسة جمالية فكرية و أسلوبية . دار النمير دمشق ط1 2005 .

37. حسين الصديق . فلسفة الجمال و مسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي . دار القلم العربي سوريا حلب . ط1 2003 .

38. خليل الموسى . جماليات الشعرية . منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ط سنة 2008 .

39. رابح بن خوية . جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة , الصورة . الرمز . التناص , عالم الكتب الحديث . إربد .الأردن . ط1.

40. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني . البنى الأسلوبية في النص الشعري .دراسة تطبيقية . دار الحكمة . لندن ط1 2004.

41. رامان سلدن . النظرية الأدبية المعاصرة .تر .جابر عصفور .دار قباء للطباعة و النشر . القاهرة .1998

42. رجاء عيد .

. القول الشعري. منظورات معاصرة . منشأة المعارف بالإسكندرية ط 4 .

. دراسة في لغة الشعر , رؤية نقدية , منشأة المعارف بالإسكندرية 1979 .

. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ,منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط سنة 1988.

43. رولان بارت .

. دروس في السيميولوجيا ت ت .عبد السلام بن عبد العالي , دار توبقال , الدار البيضاء المغرب , ط2, 1986.

. الكتابة في الدرجة الصفر .ترجمة محمد نديم خشفة دار المحبة دمشق 2009

. نقد و حقيقة .تر منذر عياشي . مركز النماء الحضاري . ط1 1994

44. رومان جاكوبسن. قضايا الشعرية .ترجمة محمد الوالي و آخرون .دار توبقال ط 1 . 1988

45. ريتا عوض , أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث , رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الأمريكية في بيروت , سنة 1974 م

46. ريتشاردز , مبادئ النقد الأدبي ، تر : إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 2002،

47. رينيه ويليك و أوستن وارين , نظرية الأدب ، (تر) محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، (دط) 1987

48. ستيف أولمان , دور الكلمة في اللغة , مكتبة الشباب القاهرة , ط سنة1988

49. ستيفن سبيدر , الحياة و الشاعر ، تر مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو مصرية

50. سعد الدين كليب , مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي . مجلة المعرفة. سوريا . ع 371 1994 .

51. السعيد الورقي , لغة الشعر العربي الحديث , مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ، 1983

52. سمير الحاج شاهين . لحظة الأبدية . ( دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ) . المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 سنة 1980 .

53. سمير حجازي ، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة ، القاهرة ، دط ، دت .

54. سهير القلماوي . فن الأدب – المحاكاة – دار الثقافة . القاهرة 1973

55. سيد قطب .

. التصوير الفني في القرآن , دار الشروق ،بيروت ، ط 6، 1980

. النقد الأدبي , أصوله و مناهجه , دار الشروق ,القاهرة , الطبعة 8, دت.

56. سي دي لويس , الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و مالك ميري و سلمان حسن إبراهيم ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة و الإعلام ، دار الرشيد للنشر ، 1982

57. شفيع السيد . التعبير البياني , رؤية بلاغية نقدية , دار الفكر العربي القاهرة ط 4 سنة 1995

58. شكري عزيز الماضي , في نظرية الأدب , المؤسسة العربية للدراسات و النشر , بيروت , لبنان ط1. سنة 2005،

59. صلاح الدين خليل بن أيبك ، نكت الهميان في نكت العميان ، دار الطلائع للنشر و التوزيع و التصدير القاهرة ، (د ط) ، (د ت) .

60. صلاح فضل :

. أشكال التخيل ، من فتات الأدب و النقد ,المقدمة ، دار نوبار للطباعة القاهرة , 1996

. تحولات الشعرية , مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2002 .

. جماليات الحرية في الشعر ، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط1 2005 .

. نبرات الخطاب الشعري . دار قباء للطباعة . القاهرة . ط سنة 1998

. نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 1، سنة 1419هـ. 1998م

61. صلاح عبد الصبور . حياتي في الشعر .دار العودة بيروت .(دط ) (د ت)

62. صموئيل هنري هووك- منعطف المخيلة البشرية- بحث في الأساطير- تر صبحي حديدي. دار الحوار سوريا. ط1. 1983.

63. الطاهر بومزبر :

. أصول الشعرية العربية .نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري .منشورات الاختلاف .الدار العربية للعلوم .ناشرون .بيروت . ط1 2007 .

. التواصل اللساني و الشعرية . مقاربة تحليلية لنظرية جاكوبسن .الدار العربية للعلوم .ناشرون .منشورات الاختلاف . ط1 1428هـ.الجزائر .

64. طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة . دار نوبار للطباعة , القاهرة ، ط 1، سنة 2000

65. عباس محمود العقاد . وحي الأربعين , مقدمة ، مطبعة مصر ، شركة مساهمة مصرية , القاهرة 1933 .

66. عبد الإله الصائغ , الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية , المركز الثقافي العربي الدار البيضاء . المغرب , ط1 1999

67. عبد الحليم حفني .

. أسلوب السخرية في القرآن , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1987 م .

. مطلع القصيدة العربية و دلالته النفسية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر . 1987

**68.** عبد الحميد هنداوي ، الإعجاز الصرفي في القرآن ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط سنة 1423هـ 2002م.

69. عبد الحميد يونس , الأسطورة و الفن الشعبي , المركز الثقافي الجامعي ، القاهرة , ط 1 ( د ت ) .

70. عبد الرحمن حسن حبنَّكة الميداني , البلاغة العربية , أسسها , و علومها ، و فنونهاج1 , دار القلم ، دمشق سوريا , ط1 .

71. عبد الرضا علي- الأسطورة في شعر السباب دار العربي- بيروت- ط1, 1984.

72. عبد السلام الشاذلي . تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر .صنعاء نموذجاً . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 2006.

73. عبد السلام المسدي , الأسلوبية و الأسلوب , الدار العربية للكتاب , ليبيا . تونس ط3, د ت .

74. عبد العزيز إبراهيم , شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ، 2005,

75. عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة.من البنيوية إلى التفكيك .عن سلسلة عالم المعرفة .إصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب .

76. عبد العزيز عتيق . في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية , بيروت ، سنة 1972 ،

77. عبد العزيز المقالح .

. ديوان عبد العزيز المقالح , دار العودة بيروت ، ط 1986

. نقوش مأربية ,دراسات في الإبداع و النقد الأدبي .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر , بيروت لبنان , ط 1

78. عبد الفتاح الديدي , الخيال الحركي في الأدب النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1990 ،

79. عبد القادر بوعرفة , الجمال و سؤال المقصد في الثقافة الإسلامية, مجلة الكلمة , عدد 76، السنة التاسعة عشرة ، 2012

80. عبد القادر فيدوح . الجمالية في الفكر العربي . من منشورات اتحاد الكتاب العرب .1999

81. عبد القادر القط . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . دار النهضة العربية بيروت ط 2 , 1981.
82. عبد القادر المازني , الشعر غاياته ووسائطه , دار الفكر اللبناني , بيروت ط 2.
83. عبد الله البردوني , قضايا يمنية , دار الحداثة , بيروت , لبنان ط3 , 1988 .
84. عبد الله التطاوي . الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ,القاهرة ، ( دت )
85. عبد الله عساف , الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، تجربة الحداثة في مجلة "شعر" و جيل الستينات في سورية ، دار دجلة ، سوريا ، ط1 ، 1996.
86. عبد الله العشي, أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع ، منشورات الاختلاف ، الجزائر . ط1 2009
87. عبد الله محمد الغذامي . الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية .الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط4, 1918
88. عبد الملك مرتاض . نظرية النص الأدبي . دار هومة , ط1, 2007 الجزائر
89. عدنان بن ذريل . النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة 2000
90. عدنان حسين قاسم , التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، مصر ، دط ، دت
91. العربي الذهبي . شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر و التوزيع، ط1، 2000.
92. عز الدين إسماعيل :

. الأدب و فنونه دراسة و نقد , دار الفكر العربي، القاهرة , د ت ص 86

. الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة .دار الفكر العربي القاهرة 1992 م .

. الشعر العربي المعاصر , قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية , المكتبة الأكاديمية , القاهرة , 1994

93. عصام شرتح .

. آفاق الشعرية . دراسة في شعر يحي السماوي . دار الينابيع , سوريا دمشق , ط1 2011,

. بدوي الجبل , بلاغة القصيدة و تشكيلها البصري دراسة تأسيسية لشعرية الشعر , رند . دمشق , ط1 2010

94. عصام قصبجي . أصول النقد العربي القديم ..منشورات جامعة حلب .مديرية الكتب المطبوعات الجامعية 1411هـ 1991
95. عفيف البهنسي .
. علم الجمال و قراءات النص الفني . دار الشرق للنشر .مطبعة العجلوني . دمشق . ط1 2004
. فلسفة الفن عند التوحيدي . دار الفكر .1987.
96. علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري . دراسة نقدية . دار الشروق , عمان الأردن ط1 , 2003
97. علي عشري زايد . عن بناء القصيدة العربية الحديثة , مكتبة الآداب . القاهرة, ط 4. 2002.
98. عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، دار هومة ، الجزائر (د ط) , (دت )
99. غازي شبيب . فن المديح النبوي في العصر المملوكي , المكتبة العصرية ، صيدا , ط 1998
100. غالي شكري . شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الشروق .القاهرة . ط3, 1989
101. غراهام هو , مقالة في النقد , ترجمة محي الدين سبحي , منشورات المجلس الأعلى للفنون و الآداب ، دمشق , 1973
102. فاروق خورشيد ، في الرواية العربية. عصر التجميع ، دار الشروق. ط2 سنة 1975
103. فاطمة الشيدي , المعنى خارج النص , أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب , دار نينوى . دمشق سورية ,ط 2011
104. فتحي أحمد عامر . من قضايا التراث العربي , النقد و الناقد , منشأة المعارف بالإسكندرية
105. فتحي خليفي . الإيديولوجي و الشعري في ديوان عبد الوهاب البياتي , الدار التونسية للكتاب . ط1 2013
106. فيصل دراج , الواقع و المثال ، مساهمة في علاقات الأدب و السياسة ، دار الفكر الجديد بيروت لبنان ، ط1 1989
107. قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر . دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان . من منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2003 .

108. كارل مانهايم .الإيديولوجيا و اليوتوبيا , مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة , ت محمد رجا الديريني . شركة المكتبات الكويتية ، ط1 , 1980

109. كروتشه ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن , ترجمة سامي الدروبي , دار الفكر العربي ، د ت

110. كمال أبو ديب , في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية , بيروت , ط1، 1987.

111. .كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية ، الطبعة الشرقية لفرنسا ، 1978.

112. كوفمان ، والتر : التراجيديا والفلسفة ، تر: كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – الأردن ، 1993

113. كولريدج. النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية , ترجمة عبد الحكيم حسان . دار المعارف بمصر 1971

114. لجنة كتب قومية , اليمن ثورة و سلام , الدار القومية للطباعة و النشر , ط ( د ت) ,

115. ماجد فخري ، أبعاد التجربة الأدبية ، دار النهار ، بيروت 1980

116. م. أوفسيانيكوف ، ز سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا دار الفارابي بيروت ط2 1979

117. محمد حمدي إبراهيم . نظرية الدراما الإغريقية . الشركة المصرية العالمية للنشر .لونجمان 1994 ط1 .

118. محمد الخضر حسين التونسي ، الخيال في الشعر العربي ، الطبعة الأولى 1922، المكتبة العربية . دمشق .

119. محمد خير البقاعي . دراسات في النص و التناصية . مركز الإنماء الحضاري . حلب , ط 1 ، 1998,

120. محمد راتب حلاق , الشعر والفكر-. مجلة الموقف الأدبي. العدد 368 كانون الأول2001

121. محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية. بيروت. طبعة سنة 1981

122. محمد ساري . الأدب و المجتمع , دار الأمل للطباعة , الجزائر , ط1 , 2009,

123. محمد صابر عبيد .

. التشكيل الشعري الصنعة و الرؤيا .دار نينوى . سورية . دمشق 2011.

. تمظهرات القصيدة الجديدة , مقاربات إجرائية في الرؤيا و الشكل و الأسلوب , عالم الكتب الحديث , اربد الأردن , ط 1 سنة 1913

. رؤيا الحداثة الشعرية , مطبعة السفير ، عمان , ط 1, 2005

. فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل , مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان . دار نينوى, سورية دمشق . (دط), 2010

. مرايا التخييل الشعري ، دار مجدلاوي، عمان , الأردن ط1, 2010

124. محمد العباس. شعرية. الحدث النثري . مؤسسة الانتشار العربي .بيروت لبنان ط1, 2007

125. محمد عبد العظيم , من قضايا النص الشعري , مسائل في المعنى , مركز النشر الجامعي تونس , ط1, 2009

126. محمد عبد الله . العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة .ط1 . د ت

127. محمد عبد المطلب .

. البلاغة و الأسلوبية . لونجمان . القاهرة . ط1, 1994

. هكذا تكلم النص ,استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام . الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1997

128. محّمد عَجينة . موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها , دار الفارابي , بيروت ، لبنان , ط 1، سنة 1994م

129. محمد عزام :

. النص الغائب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق سوريا ط 2001

. النقد و الدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب , منشورات وزارة الثقافة ،الجزائر (ط د) 1996

130. محمد عزيز نظمي سالم ، القيم الجمالية ، دار المعارف ، القاهرة . (دت)

131. محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة , دار المعرفة الجامعية اسكندرية . ، ط 8 .1994

132. محمد العياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ..عالم الكتب الحديث إربد الأردن2010 ط1

133. محمد عيد ، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية و الأدبية ، عالم الكتب ، القاهرة ،ط1 ، 1410هـ 1989م .

134. محمد غنيمي هلال .

- قضايا معاصرة في الأدب و النقد , دار نهضة مصر . الفجالة , القاهرة, د ت
- النقد الأدبي الحديث , نهضة مصر ، القاهرة ، 1979
- النقد الأدبي نهضة مصر للطباعة . سنة 1997

135. محمد القضاة , شعر عبد الله البردوني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1997

136. محمد لطفي اليوسفي . تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر . دار سراس للنشر . ط 1 1985 .

137. محمد مفتاح :

. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص ) , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء المغرب .ط4, 2005 .

. دينامية النص ، تنظير و إيجاز , المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب, ط 3، **2006.**

138. محمد محمود الزبيري , ديوان الزبيري , دار العودة بيروت ط 1 1398هـ. 1978 م

139. محمد مصطفى هدارة , مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، القاهرة ، ط 1965

140. محمد منال عبد اللطيف ، الخطاب في الشعر ، دار البركة للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1، 2003

141. محمد مندور , الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، مصر دت .

142. محمد النويهي , ثقافة الناقد الأدبي ، دار الفكر ، ط 3 ، 1996

143. محمد الولي , الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي , بيروت لبنان ، ط1 1990

144. مجدي أحمد توفيق . مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

**145.** مسعود بودوخة , عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية , عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ط1 1432هـ 2011م.

146. مسلم حسب حسين ، جماليات النص الأدبي , دراسات في البنية و الدلالة ، دار السياب ، لندن ، ط1 2007.

147. مصطفى ناصف .الصورة الأدبية . دار الأندلس بيروت , لبنان , ط3 سنة 1983

148. منذر عياشي , الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري , حلب سوريا , ط1 2002

149. مولاي علي بوخاتم , مصطلحات النقد العربي السيمياءوي , الإشكالية و الأصول و الامتداد , اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005

**150.** ناتالي بييقي غروس , مدخل إلى التناص , ترجمة عبد الحميد بورايو , دار نينوى , سورية دمشق , ط 2012

151. نادر مصاروة , شعر العميان , الواقع ، الخيال ، المعاني و الصور الفنية ( حتى القرن الثاني عشر الميلادي) , دار الكتب العلمية , بيروت ط1 سنة 2008

152. ناظم عودة . تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر دار الكتاب الجديد المتحدة . بيروت لبنان. ط1 2009

153. نبيل سليمان و بوعلي ياسين , الأيديولوجيا و الأدب في سوريا . 1967. 1973 , دار, الحوار , دمشق ط 2 سنة 1985

154. نصرت عبد الرحمن , في النقد الحديث ,مكتبة الأقصى , عمان سنة 1979 .

155. نعمان محمد أمين طه ، السخرية في الأدب العربي ، دار التوفيقية للطباعة . ط1, 1979

156. نعيم اليافي .

- أطياف الوجه الواحد ، دراسات نقدية في النظرية و التطبيق , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .1997

- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث , صفحات للدراسة و النشر . دمشق , ط1 سنة 2008.

. مقدمة لدراسة الصورة الفنية , منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق . 1982

157. نهلة فيصل الأحمد , التفاعل النصي . التناصية : النظرية و المنهج . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ط1 . سنة 2010

158. نور الدين السد . الأسلوبية و تحليل الخطاب . دراسة في النقد العربي الحديث . الجزء الأول . مطبعة دار هومة الجزائر 2010.

159. هلال الجهاد . جماليات الشعر العربي , دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي , مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت لبنان ط1 2007

160. هيجل المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ترجمة جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ط3 1988

161. وسيلة خزار , الأيديولوجيا و علم الاجتماع , جدلية الانفصال و الاتصال , منتدى المعارف بيروت ، ط1 2013 ,

162. وليد مشوح . الصورة الشعرية عند البردوني , دراسة , منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق , (د ط) سنة 1996

163. ياسين النصير , غير المألوف في اليومي و المألوف , بحث في سوسيولوجيا الشعرية . دار نينوى , سوريا ، دمشق 2012

164. يوري لوتمان , تحليل النص الشعري . بنية القصيدة , ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف , 1995

165. يوسف أبو العدوس . الاستعارة في النقد الأدبي الحديث . الأبعاد المعرفية و الجمالية . منشورات الأهلية .الأردن عمان .الطبعة الأولى 1997

166. يوسف اسكندر . الأصول و المقولات . دار الكتب العلمية بيروت لبنان .ط2 , 2008

# المجلات


1. جوليا كريستيفا .الممارسة اللغوية ، مجلة بيت الحكمة ، عدد 5 , السنة 2، ، نيسان /أفريل 1987
2. حميد لحمداني . عتبات النص الأدبي بحث نظري . مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة . مج 12 . عدد 46 . شوال 1423هـ .
3. خليل الموسى , التناص و الأجناسية في النص الشعري , مجلة الموقف الأدبي عدد 205 ، أيلول 1996, دمشق .
4. رمضان الصباغ . العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن . مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة الكويت .عدد 3 ، جانفي 1997
5. شعبان بن بوبكر , شعرية الأرض في شعر حسين العوري , الحياة الثقافية عدد185,تونس سبتمبر 2007.
6. عادل ضرغام , تشكيل الإيديولوجيا في رواية النيل الطعم و الرائحة لإسماعيل فهد إسماعيل , مجلات علامات عدد 68، مج 17, صفر 1430. فبراير 2009،
7. عبد الله الغواسلي المراكشي . قراءة في كتاب شعرية الغموض لعبد الكريم مجاهد ، مجلة آفاق أدبية، فاس , عدد 2، محرم 1428هـ يناير 2008م .
8. فيروز الموسى . الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية . مجلة بحوث . جامعة حلب . عدد 44 .
9. محمد بوعزة .من النص إلى العنوان .. مجلة علامات في النقد . النادي الأدبي بجدة . مجلد 14 . عدد 53 رجب 1425 هـ .
10. محيي الدين صبحي العجان الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع و الواقع مجلة الوحدة العدد 153 جويلية / أوت 1991.
11. مصطفى ناصف . اللغة و التفسير و التواصل ،مجلة عالم المعرفة , ع 1995/193.

## الأطروحات الجامعية

1. خلود ترمانيني. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، رسالة دكتوراه ، جامعة حلب ، 2004 إشراف الدكتور : أحمد زياد محبك ، مخطوطة .
2. سراته البشير ، الشعرية الاختلاف النظرياتي و البعد المفهوماتي. مجلة جذور , . عدد 33 فبراير 2013
3. فاطمة سعيد أحمد حمدان . مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة, رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، المملكة السعودية ، 1410هـ ،1989 .
4. محيي الدين صبحي العجان , الرؤيا في شعر البياتي . رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها بإشراف الأستاذ إحسان عباس ، الجامعة الأمريكية في بيروت , كانون الثاني 1985.
5. يوسف محمد جابر اسكندر .تأويلية الشعر العربي .نحو نظرية تأويلية في الشعرية .أطروحة دكتوراه .كلية الآداب جامعة بغداد 2005

## المراجع باللغة الأجنبية

1. Henry ,Albert . Metonymie et Metaphore ,Klincksieck, Paris(1971)

2. 3.François .jean Cohen, Structure du langage poétique,flammarion, paris ,1966
Moreau : L'image littéraire. Position du problème .société d édition d' enseignement superieur.paris.1982.
4. Patrick Quantin les origines de l idéologie .Paris . Économisa ,1987, .
5.Pierre Zima : critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature ,ed . l' Harmattan, paris ,2003.

# فهرس الموضوعات